

دكتور أنس داود

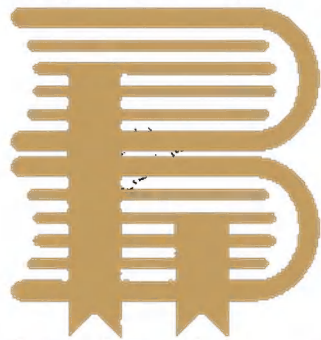


الأسطورة

في الشعر العربي الحديث



شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابطہ بدیل < mktba.net

دکتر أنیس داود

الأسطورة في الشعر العربي الحديث

مكتبة عين شمس
٤٤ شارع القصر العيني

الاهل والابرار

إني ذكراك الباقية يا أبني العزيز

حين رحلت إلى رحاب الله في الثامن من مارس
عام ١٩٧٢ وودعك الكثيرون ، بقيت معي ..
لأننا تعودنا .. يا أبني العزيز .. ان نكون دائماً معا ..
فقد كنت لي ، وسوف تظل :

الأب ، والمعلم ، والصديق

شكر

إلى أستاذي

الأستاذ الدكتور بدوى طبانة

وإلى صديقي

الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور

لسابق فضلهما على إنجاز هذه الدراسة

ا . د

مقدمة

شاعت في شعرنا العربي المعاصر ظاهرة استخدام الأسطورة . . فما يكاد ديوان يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية ، أو من استيحاء مواقف معينة ، أو أجواء معروفة ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله . . وباتت هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها ، ويكشف عن مصادرها ، ويحدد قيمتها الفنية .

لذلك اخترت هذا البحث على صعوبته . لجدته ، وقلة من كتبوا فيه شذرات متفرقة . .

ورأيت أن اقتصار البحث على شعر مدرسة من مدارسنا الشعرية المعاصرة ، أو على شعر فترة من الفترات ، سوف لا يضيء جوانب الظاهرة جميعاً ، وسوف لا يتيح للباحث فرصة استكشاف كاملة لميدان البحث . . لذلك وضعت صفوة الشعر العربي المعاصر أمام عيني ، وبدأت قراءته ، وسير أغواره . . والخروج بالنماذج الشعرية التي تعني هذه الدراسة . .

ولقد صدرت عن شعرنا المعاصر دراسات كثيرة ، كانت عوامل

مساعدة على تفهمه . كما كان بعضها عوامل يأس من الاستمرار في هذا البحث ، لأن معظمها كان لا يعدو أن يكون « صب الحمر المعتقة في أوان جديدة » .. وكانت القلة النادرة – فحسب – هي التي تتميز بالتفرد والأصالة وإضافة عصارة فكر جديد . .

وقد حاولت في هذا البحث ، أن أقيم كياناً علمياً موحداً لمجموعة من الظواهر الفنية المتناثرة في عشرات الدواوين الشعرية التي تنتهي إلى شعراء من كافة الانبجاعات الأدبية التي شهدتها حياتنا العربية منذ فجر النهضة . .

ولم يكن هناك سبيل إلا بالعكوف على دراسة طائفة غير قليلة من الإنتاج الشعري الذي لم يدرس قط من قبل . .

ثم مراجعة وجهات النظر السابقة ، في ضوء الإطار العام لهذه الدراسة ، بما أوضح من قصور بعضها ، وبما دعم وجهة نظر جديدة .

وكان من أهم غاياتي أن يكون هذا البحث أول دراسة تضع ظاهرة استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر في ضوء مصادرها ، والمؤثرات الأجنبية في الاعتماد عليها ، في الأبنية الفنية المختلفة ، قصيدة ، ومسرحية ، ومطولة شعرية . .

والمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة هو المنهج الذي أوثره دائماً في دراسة « ظاهرة أدبية » . . ويتمثل في :

١ – إصطفاء « النص الأدبي » . . فان مادون الجودة الفنية لا يستحق عناء الالتفات .

٢ – تحليله وتفسيره . . في ضوء النتاج الأدبي العام ، وفي ضوء

الخصائص الذاتية لهذا النص . : مع عدم إغفال ما يفيد هذا النص — في استيعابنا له — من إلمام بحياة الشاعر وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته النفسية . . . وغير ذلك . . . مما نستعين به على فهم النص دون إقحامه على القارئ ، أو بعثرة الجهد في رصده وتركه يطغى على القيم الفنية في النص . . . وبعبارة مختصرة : « البصر بالظاهرة الفنية داخل وجودها التاريخي ، وصلاتها الخفية بالفكر وبالحياة ، ثم إجلاؤها للقارئ في قوانينها الخاصة ، وقيمتها الذاتية » . . .

وقد يكون صواباً أن نسمى هذا المنهج « منهج خدمة النص الأدبي » أو « منهج الرؤية الداخلية للنص » ولعله بذلك يقترب من المنهج الجمالي المعروف ، ولكنه يضيف عليه البصر بخلفية النص ، وبواعثه ، وغاياته . .

ولم يعد هذا المنهج الذي اخترناه بدءاً في الدراسات الأدبية المعاصرة . . بل لا نغالي إذا قلنا إنه منذ اليوت . ورتشاردز ، ورائسوم وتلاميذهم قد أصبح المنهج السائد في الدراسات الأدبية المعاصرة . . الذي يستطيع أن يجعل للنقد الأدبي وجوده المستقل عن العلوم الاجتماعية والنفسية التي طغت عليه زمناً . . حين ساد المنهج النفسى الذى أشاعه العقاد وغيره في بلادنا ، والمنهج الاجتماعى الذى مارسه الكثيرون ، مما أدى إلى طغيان البحوث النفسية والتاريخية والاجتماعية على الدراسات الأدبية . .

وبعد . . فقد رأينا لزماً أن نمهّد للبحث باستخلاص مصطلح نقدي للأسطورة . . من بين كثير من الاستخدامات غير الدقيقة . . ثم بحثنا في الفصل الأول أصل الأسطورة ووجهة نظر المدارس الفكرية المختلفة فيها ، ثم خصائصها التعبيرية وصلاتها بالشعر ، ومعنى العودة — في عصر العلم — إليها . . ثم في الفصل الثانى بحثنا عن سوابق الظاهرة في شعرنا العربى القديم ،

لنتم بذلك ربط حاضـر الظاهـرة بـماضيها في شعرنا ، وانتقلنا في الفصل الثالث إلى دراسة مصادرها وفي الرابع المؤثرات الأجنبية في استخدامها . . وآثار الرومانتيكية والرمزية واليوت في توجيه شعرائنا نحو هذا السبيل . . ثم خـلصنا في الفصول التالية إلى بحث تطبيقي واسع محاولين أن نرصد الظاهرة في القصيدة والمسرحية والمطولة الشعرية . . محاولين في كل خطوة من خطوات الدراسة أن نكون على صلة بأمهات مصادرها ومراجعها ، باذلين في ذلك أقصى الغايات . .

د. أنس داود

تمهيد

فى البحث عن مصطلح نقدى للأسطورة

إن الشعر تجربة روحية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ، وتستخدم من اللغة أرفع أدواتها ، وأكثرها قدرة على الإشعاع بهذه المكونات ، ومن ثم فإن الشعر العربى - وليد الحضارة العربية العريقة الجذور ، والى خضعت للتأثر بالمناخ الحضارى للمنطقة التى نمت فيها مجموعة مختلفة من الحضارات . . كحضارة بابل وآشور وفينيقيا وفلسطين واليمن ومصر القديمة واليونان - يحن الكثير من التجارب الانسانية لكل هذه الحضارات . . ويمتد بجذوره إلى أعماقها . . ويشف ويوىء - على نحو رهيف وخفى - إلى أساطيرها . .

وهذه النظرة إلى الشعر تخرجه من إطار النظرة اللغوية الجامدة التى تراه مهارة فى الصياغة ، ولعبا بالألفاظ . ومعجما للغة والعادات والتقاليد . .

فكل هذا يمسّه الشعر بظاهره . وتبقى أعماقه حافلة بجوهر التجربة الانسانية
الخصبة التي تسرى فيها روح الكلمة السحر . وروح الكلمة الحياة .
عندما كان الانسان الأول يعتقد أنه بالكلمة يستنزل المطر : ويمحو اسم
الميت يفقده حياة . .

ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى
المنابع البكر للتجربة الانسانية : ومحاولة التعبير عن الانسان بوسائل عذراء ،
لم يمتبئها الاستعمال اليومي : فتمخضت الألفة ماتجنه من إيجاء . .

وفي ظل هذه النظرة يتضح المفهوم الذي يهدف هذا البحث إلى تأصيله
في دراساتنا الأدبية عن « الأسطورة » كمصطلح نقدي له ملامحه الواضحة . .

فالأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية ، الذي نماه الخيال
الانسانى ، واستخدمته الآداب العالمية . .

ومن ثم . . فهو يعنى تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الانسانية
الأولى ، وعبر بها الانسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره
تجاه الوجود . . فاختلط فيها الواقع بالخيال ، وامتزجت معطيات الحواس
والفكر واللاشعور ، واتحد فيها الزمان ، كما اتحد المكان . . واتحدت أنواع
الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد
الطبيعة ، وقوى ماوراء الطبيعة . . واتخذت من التجسيد الفنى — وهو لغة
الشعر الحق — وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور : وكل خاطرة
من فكر . في تلقائية عذبة محببة . تنطوى على إيمان عميق بأنها تعبر عن
« حقيقة الوجود » . .

ولهذا فإن الحديث عن أسطورة من ابتكار شاعر معاصر^(١) . خلط بين .

(١) انظر : د . د . لويس عوض . . مقال بالأهرام ٨-٥-١٩٧٠ .

عصر يستطيع بطبيعة تطوره أن يودع فكره وشعوره في الاسطورة ، وعصر يجد أن استخدام الاسطورة القديمة ، واستغلال عناصرها ورموزها في أعماله الفنية ، هو — فحسب — كل ما في وسعه . . . للبون الهائل بين طورين مختلفين أشد الاختلاف من أطوار الانسانية . . . اختلاف ما بين الحقيقة والحجاز ، وما بين اليقين الديني والرمز الفني . . .

كما أن الحديث عن « المنهج الأسطوري » في تتبع شيات من التشابه بين لغة الشعر . وطريقة تناوله للأشياء . وبين الأساطير . . . حديث لا يرجع إلى أن الشاعر المعاصر قد رجع عن المنهج السردى والمنهج العقلي إلى المنهج الرمزي — كما يقول بعض الباحثين^(١) — بل يرجع إلى طبيعة الوحدة بين « الشعر » وبين « الأسطورة » في جوهرهما . . . لغة وأداة . . . فـلغة كل منهما هي تلك اللغة المجنحة التي توميء ولا توضح . وتوحى بالحقيقة ولا تنقبض عليها قبض الرياضيات . . . هي لغة الوجدان الانساني في احساسه بالأشياء على نحو غامض مستتر . ما ان يصل إلى دائرة « انهم » حتى يصبح قضائيا عقلية لا أثر فيها للألوان الحاربة . ولا للخفايا المستترة . . .

فقول أحد الباحثين . . . إن « الشاعر المعاصر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي ، كلفظة المطر — مثلا — من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز ، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعرية أن يشحن اللفظة بمدلولات شعورية خاصة وجديدة^(٢) » . . . هو تساهل في تجاهل الدلالة الرمزية للغة الشعر في كل العصور . . . وغض عما يحمله شعرنا الجاهلي في إشاراته للأماكن ، ولعناصر الطبيعة من مدلولات

(١) انظر : د . عز الدين إسماعيل « الشعر العربي المعاصر » ص ٢٢٢ ومابعدها .

(٢) نفس المصدر السابق . ص ٢١٩ .

تتجاوز حدود الدلالة الإشارية للغة . . أو هو بالأحرى نسبة عنصر من عناصر الوجود الشعري إلى شعرنا المعاصر فحسب . .

وهذا لا يتعارض قط مع إيماننا بأن لكل شاعر رموزه الخاصة ، وأنه يستطيع عن طريق تكوين علاقات خاصة داخل أعماله الشعرية تعميق دلالات مختلفة لبعض الوسائط الفنية تحقق لها وجوداً رمزياً في نفسية القارئ . . على نحو مانجد « المطر » في شعر السياب و « الناي » في شعر خليل حاوي . . بما أشار إليه السيد الباحث ، وعلى نحو مانجد رموزاً أخرى في أشعار كل الشعراء الموهوبين ، لا المعاصرين فحسب . . فان مثل هذه الظواهر سنكتشفها إذا قرأنا امرؤ القيس وطرفة وأبانواس . . وقد درست بعض هذه الظواهر من قبل في نقدنا الحديث داخل دلالة المعجم الخاص للشاعر . .

ثم ان أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الاسطورة هي الخيال . . فهو هنا وهناك الذى يكتشف وسائل التجسيد للشعور والفكر ، ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة . .

ومعنى ذلك ان الشعر كان دائماً يحتوى على عناصر تشبه مثيلاتها في الاساطير . . وأنه كان في كل العصور يحمل ذات الطابع الأسطوري الذى يظن بعض الباحثين انه وقف على شعرنا المعاصر . .

لكن الذى استطاع ان يضيفه عصرنا إلى الشعر ، هو طريقة استخدام الاسطورة في الشعر ، والاستفادة من عناصر الديعومة في ابداعها . .

الطريقة الجديدة — فحسب — التى وصلت إلى أحدث مدارسنا الشعرية — مدرسة الشعر الحر — عن طريق التأثر باليوت . . وبييتس وعزرا باوند ، واديث سبتويل . .

لكن الشعر دائماً كان يستخدم الاساطير ، وإذا نظرنا إلى أعظم الأعمال الشعرية في الادب الغربي ، وجدناها تنبع من الأساطير . . تقصها أو تستخدمها ، أو تطور رموزها على نحو أو آخر . . ونظرة عابرة على الالياذة والأوديسة ، والانيادة ، والكوميديا الالهية ، والفردوس المفقود ، وقايل ، وبروميثيوس طليقا ، لهوميروس ، وفرجيل ، ودانتى ، وملتن ، وبرون وشلى ، ثم على مجموعة المسرحيات اليونانية المعروفة لاسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس ، تنبه إلى ما أشرنا ، فهذه الأعمال جميعاً تستقى من الأساطير الدينية والعبرية . .

لكن اليوت قد أضاف جديداً إلى توظيف الأسطورة في البناء الشعرى : وهو ما تأثر به هؤلاء الشعراء على نحو ماستفصل فيما يلي من فصول . .

ولم يكن الشعر الغنائى العربى بعيداً عن أجواء الأساطير ، وإن كان لم يخص - لظروفه الخاصة - أعمالاً شعرية مستقلة تدور حول الأساطير عدا قصائد أو مقطوعات جاهلية قليلة سنشير إليها . .

واستخدام الأسطورة لا يعنى البعد عن القصيدة الغنائية الذاتية في غير لجوء إلى الأسطورة رمزاً أو تضميناً . . ففي كل الأشعار العالميه تتجاوز القصائد الذاتية ، مع القصائد الموضوعية التى تستوحى الأساطير أو غيرها . . وكما تقول الزايبث درو : « من الخطر أن نضع أى قوانين تعسفية عن الشعر ، أو نحاول صبه فى قوالب معدة ، فالجانب الذاتى والجانب الموضوعى يمثلان طريقتين مختلفتين فى عرض الموضوع ، وكلاهما ليس جيداً أورديناً فى ذاته . فالقصائد الجيدة والقصائد الرديئة قد اشتملت على الطريقتين^(١) . »

(١) الزايبث درو « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » . ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش
مقشورات مكتبة منيمنة - بيروت . ص ١٢١ .

والمتبوع لشعرنا المعاصر حتى أحدث مدارسنا يجد القصيدة التي تعتمد على الأسطورة ، مع عشرات من القصائد الأخرى التي لاصلة بينها وبين الأسطورة - (بمعناها التراثي) . . سوى ما نستطيع أن نكتشفه من تشابه في اللغة ، أو استغلال الخيال ، أو النظرة إلى بعض الأشياء . . وهي صادرة - كما أشرنا - عن التشابه الجوهرى بين الشعر والأسطورة . .

وبعض العناصر الأسطورية . في القصيدة الغنائية . في الشعر العالمى . في كافة عصوره ، ليست - كما نرى - إلا رواسب أسطورية بقيت متشبثة بكيان التجربة الانسانية الفنية . .

كما أن بعضها الآخر ينمو بالتأثر بقراءة الأساطير . أو بقراءة الآداب التي تدور ، أو تنبع من الأساطير . .

أما الأصل الذى نرجح رجوع التشابه الأصيل بين الشعر والأسطورة إليه . . فهو ما أكدناه من وحدة استعمال اللغة وتوظيف الخيال في إبداع كل من الشعر والأسطورة . .

وهذا نكون قد وصلنا إلى تحديد « الأسطورة » كمصطلح نقدى ، سنستخدمه في هذه الدراسة ، ونخلصناه مما يشيع حوله من آثار التساهل في التعبير ، أو التعميم في الفكر . .

الفصل الأول

الأسطورة والشعر

الأسطورة والشعر

ليس من هدفنا هنا أن نفصل القول في المذاهب التي اختلفت حول تعريف الأسطورة وحول تفسيرها ، ووقفت على أطراف متناقضة من الرأى ، لأن بحثنا يدور حول الشعر الذى تأثر في نسيجه الداخلى أو هيكله العام ، أو مواقفه وأحداثه وأبطاله ، بأساطير هي بجملتها رهن أيدينا ، وقد عكف العلماء على تصنيفها ، واستخراج دلالات دينية وإجتماعية وثقافية وتاريخية منها . وعكف الفنانون على استلهامها كأولى بواكير الخيال الانسانى المبدع . . . وحسبنا أن نعرف الأساطير بأنها مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الانسانية ^(١) ، الحافلة بضروب من الحوار والمعجزات ، التي يختلط فيها الخيال بالواقع ، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم مافوق الطبيعة ، من قوى غيبية اعتقد الانسان الأول بألوهيتها ، فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة . . « وانه لما يتفق مع طبيعة هذه الشعوب البدائية أن يشحنوا أساطيرهم الملفقة المصنوعة بالأخيلة الشعرية التي تضيئ فيها البشرية على قوى الطبيعة سخاياها وهناتها » ^(٢) ، فالحدود واهنة تماماً بين الانسان وبين الموجودات من حوله ، بل بينه وبين الوجود بأكمله ، والظواهر الطبيعية تتلبس بالأفعال والصفات البشرية ، وتنسب إلى قوة قاهرة وإن كانت على غرار الانسان وطبيعته « فالعالم لا يبدو للانسان البدائي جامداً أو فارغاً ، بل زاحراً بالحياة » ^(٣) .

(١) تجاوزنا هنا الإشارة إلى بدايتها كجزء من قولى في شعائر وطقوس الاولين إلى طور انفصالها واتخاذ أقرب الاشكال إلى الأنواع الأدبية .

(٢) دانيال ب . دودش . مقدمة « عصر الاساطير » تأليف توماس بلفينش ترجمة رشدى السيسى الالف كتاب - ص ١٢ .

(٣) ما قبل فلسفة ص ١٦ ، ٢٤ .

ومن مجموع موروثات الانسان من الأساطير يمكن أن تستخلص خصائص مشتركة بينها ، وهذه الخصائص نجدها في نظرتها إلى الكون ، وإلى الأشياء ، واحساسها بالزمن ، وطريقها التشخيصية في التعبير . .

ان هذه الأساطير تحمل طابع التجربة الانسانية الأولى مع الحياة . ومواجهتها للكون والأشياء ، وهى بعد مازالت كليلة المنطق ، بعيدة عن اتخاذ الطرق العلمية التى توصل إليها الانسان بعد ذلك وقد نما عقله وتشعبت معرفته ، ومن ثم فإنها تتضمن نوعاً من التفسير الكونى على صورة قل أن يستطيع الانسان العودة إلى صياغتها ، فهى نظرة حدسية وشاملة ومحيطية بجوهر الوجود : ومتخلية عن إحساسنا الرتيب — وان شئت قل المنظم — بالزمن : تمزج الماضى بالحاضر والمستقبل . . وترى الوجود وحدة متصلة . بل كلاً تاماً ، لا يعتره نقص ، وما الموت إلا انتقال إلى صورة أخرى من صور الوجود ، ومن ثم « كان استمرار حياة الموتى وعلاقتهم بالناس . أمراً مسلماً به ، لأن الموتى جزء من الحقيقة التى لاشك فيها ، حقيقة ألم الانسان أو ترقعه أو سخطه^(١) » .

والانسان فى هذا الوجود الكامل الموحد المتصل ، جزء من كيانه العام . على نحو ما يقول كاسيرر : « ولا يمنح الانسان فى هذا المجتمع منزلة عالية ، وإنما هو جزء منه لكنه ليس أعلى من الأفراد الآخرين فيه ، بأى وجه . وتتمتع الحياة فى ارفع أشكالها وأوضاعها برفعة دينية واحدة . فالناس ، والحيوانات ، والنباتات ، كلها تقف فى صعيد واحد . وفى المجتمعات الطوطمية نجد طوطماً نباتياً كما نجد طوطماً حيوانياً . ونجد المبدأ نفسه — أعنى مبدأ وحدة الحياة التى لاتنقسم — إذا انتقلنا من المسافة إلى الزمن .

فهو لا يصدق فحسب في اتحاد زمن الحدوث ، وإنما يصدق أيضاً في نظام التوالى فأجيال الناس تكون سلسلة فذة لاتنقطع ، وبالتجسد تظل المراحل الأولى من الحياة محفوظة ، فتظهر روح الجد في طفل حديث الميلاد ، بعد أن جرى عليها التجديد ، وأعيد إليها فتاؤها . ويمتزج الحاضر والماضى والمستقبل ، أحدها في الآخر ، دون أن يكون بينهما خط حاسم ، وإذا الحدود بين بنى الانسان قد أصبحت غير محققة المعالم^(١) .

وتقترب هذه الأساطير بطبيعة بواعثها وكوناتها من الروى الشعرية ، بل هي في صفاتها وعموميتها ورموزها روى شعرية عميقة : وصل بها الانسان الأول إلى جوهر الوجود ، واتخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أردية شفافة عن مقولاته الفكرية . أو بالأحرى تتمثلاته النفسية الوجدانية : على نحو ما رأى فيها كثير من العلماء « شاهداً على وجهة نظر عميقة في طبيعة الأشياء وفي الطبيعة والعالم^(٢) » بل رأى آخرون أنه « كلما توغل العلم — وخاصة علم النفس الفردى — في مجاهل الحياة ، وكشف من أسرارها . اقترب من عالم الأسطورة . ويقترب العلم من غايته في علم النفس الفردى الذى يزودنا بمعرفة لذواتنا لولاها لفقدت كل معارفنا الأخرى جدواها ، وكلما تقدمنا بمعرفتنا لذواتنا بالطرق الموضوعية كالتحليل والملاحظة ازداد إيماننا بأن أساطير الأولين ما كانت سوى تجسيد لهذه المعرفة . لذلك يولى فرويد الأساطير اهتماماً كبيراً في مؤلفاته ، وللسبب ذاته نرى الأساطير تعود إلى الحياة ، بعد أن مضى عليها مئات السنين وهى تعد فى الأموات^(٣) » .

(١) أرنست كاسير « مقال فى الانسان » ترجمة د . إحسان عباس ص ١٥٨ .

(٢) فريد رش فون ديرلاين « الحكايات الخرافية » ترجمة د . نبيلة إبراهيم ص ١٠ .

(٣) هوبرت ريد - الشعر الحلم والأسطورة - ترجمة قاسم عيدو - مجلة الآداب

ولقد ورثنا مع هذه الأساطير من عهود الانسانية الأولى حكايات شعبية ، غائرة الجذور فى الزمن ، غير انه يبدو من طابعها الاجتماعى ، وتخليها عن النظرة الحدسية للكون ، وبعدها - إلى حد كبير - عن المزج بين عالم الانسان والعوالم الأخرى ، وتجردها عن التعبير بالصورة الفنية . والمعجم المعبر عن العواطف الجياشة والغرائز الكامنة ، . . يبدو من تجردها من هذه الصفات التى نجدها فى الأساطير انها وليدة طور حضارى متأخر . . . غير أن حقلها بالخارق أو اللامعقول « ومزجها بين الواقع والخيال » . . . واستخدامنا « فى طريقة الحديث العادية تعبير الأساطير Myths وحكايات الخوارق Legends كما لو كانا متبادلين^(١) » قد دعا العلماء إلى بحث الصلات بينها وبين الأساطير ، فرأت « المدرسة الأسطورية The Mythological School ومن أعلامها ماكس موللرودى جوبازنانى وجاستون بارى أن الحكايات الشعبية « موروثات » باقية من الأساطير القديمة ، وبخاصة أساطير الطبيعة^(٢) » . . . ويشير فوزى العنيل إلى تفرقة بعض الدارسين بينهما فى المنشأ الطبيعى التفسيرى للأولى ، والمنشأ التاريخى للثانية ، وكون النواة التاريخية فى الثانية قد تلتف حولها كثير من الأساطير والاختلافات . . . لينتهى بقوله : « ومهما يكن من أمر فإن الحد الفاصل بين الأسطورة وحكايات الخوارق مستغلق فى الغالب^(٣) » وقد دعا إلى هذا الاستغلاق أن كثيراً من العلماء لا يجدون فرقاً بين النوعين - على غير مانرى - فى الشكل وفى المضمون^(٤) ، ويتساءل فريدريش فون ديرلاين :

(١) فوزى العنيل (الفنكلور ماهو ؟) ص ١٩١ .

(٢) السابق : ٧١

(٣) نفس المصدر السابق ص ١٩٢ وانظر

The Shorter Oxford English Dictionary / Myth .

(٤) الحكاية الخرافية : ١٢٦ وما بعدها مادة :

« أين يقع الاختلاف بين الحكاية الخرافية واسطورة الآلهة ؟ قد يقال على سبيل المثال أن اسطورة الآلهة في غموضها تعكس نظاما دينيا ، في حين أن الحكاية الخرافية يرجع بعض اجزائها فحسب إلى العقيدة ، ويرجع البعض الآخر إلى خيال القاص . وقد يقال كذلك : ان الحكاية الخرافية هي الأقدم ، وأنها انتقلت فيما بعد إلى شخوص الهية أو نصف الهية ، وبذلك أصبحت أسطورة آلهة . على أن العكس كذلك يمكن أن يطرأ على الذهن ، ويمثل هذا الرأي بعينه الاخوان جرم ، فأسطورة الآلهة في رأيهما هي الأصل ، ومع فقدان العقيدة خلعت أسطورة الآلهة عنها مضمونها الديني وصارت حكاية خرافية ، على أن هناك احتمالا رابعاً فحواه أن أسطورة الآلهة والحكاية الخرافية لم تكونا في الأصل منفصلتين احدهما عن الاخرى انفصالا تاماً . . . فكلاهما عاش في عالم مشابه هو العالم السحري^(١) . . . » .

ويفرق الدكتور عبد الرحمن بدوي بين الأسطورة وبين الحكاية الشعبية تفريقاً جيداً حين يرى « أن الأولى ترمى دائماً إلى معنى عميق ، ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود ، ولذا كانت الشكل الأولى للفكر العلمي والفلسفي ، وهي الوسيلة الوحيدة الباقية لدى الانسان حينما يعوزه التعبير الفعلي الواضح ، وما فيها من خوارق ومعجزات لا يقصده لذاته ، بل لتحقيق تلك الغاية ، وعلى العكس من ذلك نجد الحكاية الشعبية لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئاً آخر وراءهما ، لأنها تتجه إلى الخيال الذي يريد أن يتسلى ، ويفرج عن نفس صاحبه . ولذا يلاحظ في الحكاية الشعبية أن تكون مليئة بالمغامرات الشائقة الجذابة ، وهي مغامرات يطلب منها دائماً أن تنتهى بنهاية سعيدة^(٢) » .

(١) الحكاية الخرافية : ١٣٨ .

(٢) فوكيه « أندين » : ٧ وما بعدها .

وخلاصة ما نرى أن هناك جذراً مشتركاً بين الحكايات الشعبية والخرافية وحكايات الخوارق والأساطير^(١) ، وهو أنها جميعاً نبتت من خيال خصب ، يتجاوز الواقع ، ويتخطى حدود الزمان والمكان ، ويمزج بين أحلامه وأوهامه وبين ما يحس ويرى ويسمع ، بين ذاته وبين تجاربه الموروثة والمعاشة ، وهذا الخيال الخصب هو الذى أبدع الأسطورة . وأبدع كل تلك الأشكال التراثية التى تكاد أن تكون عالمية ، وهو الذى يعود إليه الشاعر المعاصر ، فيلتقى بعالمه من خلال الرموز والحكايات فى هذا التراث الإنسانى الضخم ، أو يصطنع ذلك الخيال نفسه فى خلق رموزه ودلالاته ، وفى تكوين رؤيته الحديثة للعالم واقعا وتاريخا .

* *

وإذا كنا قد اقتصرنا بلمحة دالة فى تعريف الأسطورة ، فحسبنا — أيضاً — أن نشير إلى بعض الآراء فى تفسيرها — بصورة عامة — وتكاد تكون أهمها :

من الوجهة التاريخية :

ترى المدرسة التاريخية أن الأساطير التى وصلت إلينا ليست فى أصولها إلا تاريخ البشرية الأولى . تنوسيت ملاحمه الدقيقة ، وأضفى الخيال الإنسانى عليه جواً فضفاضاً . وتاريخ الآلهة ما هو إلا تأريخ لعصر الأبطال حين كان الإنسان يعجب بالقوة والجبروت ، والبطولة فى شتى ألوانها المادية والمعنوية ، ويتطور هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس

(١) أغفلنا هنا الإشارة إلى تأثير النظرية الآرية على المدارس المبكرة فى تاريخ علم الفولكلور ، فقد أصبحت فطريتها فى « آرية » الحكاية الشعبية . وردعا إلى عنصر واحد ، وإلى شعب واحد ، أصبحت هذه النظرية المتصعبة لا تستند إلى حتمية علمية . انظر لمحة موجزة عن « الآرية والفولكلور » فى « موسوعة الآداب والفنون الشعبية » د . عبد الحميد يونس — مجلة الهلال — يونيو ١٩٦٨ .

تتلاشى معها حيناً بعد حين الحدود الفاصلة بين المحدود والمطلق ، وبين حقائق الواقع الانساني ، وخنائيا الوجود الغيبي ، فتصل إلى حد عبادة الآباء ، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوة ، ودخولها في مرحلة التأليه . .

وقد رأى أصحاب هذه المدرسة أن آلهة الاغريق - على سبيل المثال - كانوا شعباً قوياً يسكن في جبال الأولمب الشاهقة ، وتسرى بين ابنائه هذه النزعات الحادة ، والعواطف الجياشة التي حفلت بها أساطيرهم ، وقد غاب هذا الأصل التاريخي من ذاكرة الانسان ، ابعد الشقة ، وغرابة هذه الحكايات ، فنسبها إلى الآلهة ^(١) ..

كما رأوا أصولاً تاريخية لكل ماورد في الكتب المقدسة ولعبادات الجاهليين . . كعبادة العرب لود وسواع ويغوث ويعوق ونسر . . على نحو ماورد في كتاب الأصنام للكلبي . وفي مقدمة ابن خلدون : كان ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر قوما صالحين ، ماتوا في شهرا . . فجزع عليهم ذووقرابتهم ، فقال رجل من بني قابيل ، يا قوم هل لكم أن تعمل لكم خمسة أصنام على صورهم ؟ غير أنني لا أقدر أن أجعل فيها أرواحا ! قالوا : نعم ! فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم ، ونصبها لهم . . فكان الرجل يأتي أخاه من هذه الأصنام وعمه وابن عمه : فيعظمه ويسعى حوله حتى ذهب ذلك القرن الأول . ثم تزايد هذا التعظيم مع مرور الأجيال إلى أن انتهى إلى ما نعرف من العبادة ^(٢) . .

(١) ولعل أول من قال بذلك هو الفيلسوف اليوناني يوهيمير وس .

انظر : د. شكري عياد « البطل في الأدب والأساطير » ص ٧٧

(٢) انظر - محمود سليم الحوت - في طريق الميثولوجيا عند العرب - ص ٥١ وما بعدها .

وإلى هذا الأصل التاريخي يشير أرنولد توينبي حين يتحدث عن تاريخ الحضارة اليونانية ، فيقول : « وكان على الحضارة اليونانية أن تعيش على تراثين خلفهما البرابرة (الذين هاجموا وحطموا الحضارة السابقة على الهلينية ولم يكن لهم تراث حضارى يذكر) هما الملاحم التى تنسب إلى هومر ، ومجموعة من الآلهة التى لم تكن رموزاً على تقلبات الطبيعة الغامضة ، بل صنعت على صورة الانسان ، وصورة الانسان البربرى من دون سائر البشر .

كان هؤلاء الأولمبيون نسخاً تنبض بالحياة لنماذجها الانسانية الاصلية ، عصابة من البرابرة الذين يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر ، وإن كانوا يتميزون بوجه خاص بسوء سمعتهم . وقد استقر بهم المقام على جبل أولمبوس ، وأخذوا فى الهيمنة على الكون من هذا الوكر الرائع للصوصية .

وكانت الطبيعة البشرية البربرية التى انعكست صورتها على مجموعة الآلهة الأولمبية فى واقعية مؤلمة موضعا للعبادة لايليق على الإطلاق بمجتمع مازال فى طور التحضر (١) . .

وهذا ما يعنيه ثور كلد جاكوبسن حين يقول . « لقد حكمت مدينة أور أرض بابل ردحا طويلا من الزمن ، ثم سقطت فى أيدي الجحافل العيلامية التى هبطت عليها من الجبال الشرقية فى هجوم مريع . فالخراب التام الذى أحاق بها ، نراه نحن من فعل الجيوش البربرية التى هاجمتها ، غير ان الأمر لم يكن كذلك بموجب فهم البابلى القديم للكون : لم يكن الجوهر المدمر العاقى فى نظره إلا جوهر إنليل (٢) » .

(١) تاريخ الحضارة الهلينية . ص ١٧ ، ١٨ .

(٢) مناقيل الفلسفة . ص ١٦٤ .

على أن الخلط بين عالمي الانسان وما فوق الانسان كان سهلاً على العقلية اليونانية ، كما يبدو من ملاحظة تاريخها حتى في تلك الفترة التي ازدهرت فيها فلسفتها ، وشاع الجدل والديمقراطية . . فنذ عهد أفلاطون دار البحث حول الشخص ذى الطبع الملكي الأصيل « وكثيراً ما نقف في مثل هذه المقالات على تصريحات تقول : ان الملك إن لم يكن الها بالمعنى الحرفي فهو يضارع على الأقل أحد الآلهة ، وإنه يعادل على الأرض معبوداً في السماء ، وإنه من طراز نادر الوجود ، يفوق إلى حد بعيد المستوى العادي لسائر بني البشر ، وإنه شبيه بزيوس نفسه ، ولا يقل عنه من حيث مكانته الأدبية . . ومن ثم فلم يكن ينبو عن منطق أو عقل أن يوئله أى ملك قدير حين توافيه منيته ^(١) » .

ويسير في ركب هذه النظرية العالم الأثرى إيمانويل فليكوفسكى ، في كتابه « أوديب واختاتون » . . وقد خصص هذا الكتاب للكشف عن الأصل التاريخي للأسطورة ، وهو - بإيجاز - يرى أن اختاتون صاحب سيرة تتوافق توافقاً يكاد يكون كاملاً مع ماجاء في أسطورة أوديب ، ولا يغنى الاجتزاء من الكتاب عن قراءة الكتاب ذاته وهو يمثل وحدة متصلة لتأكيد هذه النظرية من خلال الاكتشافات الأثرية الحديثة ، والقراءة الواعية للأسطورة ، ومدلولاتها اللغوية والسياسية والاجتماعية ^(٢) .

من الوجهة النفسية

يصدر فرويد في تفسيره للأساطير عن فكرته الأولى ، في أن غرائز

(١) هـ . ج . روز « الديانة اليونانية القديمة » ترجمة رمزي عبده جرس . طبعة الأنف كتاب . ص ١٣٣ وما بعدها .

(٢) انظر : إيمانويل فليكوفسكى « أوديب واختاتون » ترجمة فاروق فريد طبعة دار الكاتب العربي .

الجنس هي أهم بواعث الأعمال الانسانية ، وأن العمل الانساني فنا أو فكراً أو ممارسة اجتماعية - بتحليله ، إلى عناصره الأولى ، سيتكشف - بوضوح - عن بواعثه الغريزية محوره ومبدلة . فالانسان - فيما يصوره فرويد - كائن على خلاف دائم مع العالم ومع نفسه ، وان ثمة صراعاً محتدماً على الدوام بين العقل الواعي واللاوعي ، فالى جانب الميل المتصل إلى كبت الدوافع فى اللاوعي فهناك ميل آخر للخوافز اللاشعورية بالخروج إلى النور . . ومن ثم تقهر الرغبات المحرمة اجتماعياً^(١) . .

وأهم ما أصابت به الحياة الاجتماعية الانسان من عقد ، عقدة «أوديب»^(٢) ، - وقد استعاره فرويد من الأسطورة المشهورة - وهى تنطوى على هذه المصادمة الاجتماعية (الكبح) للحب الغريزى بين الابن وأمه ، واستحواذ الأب على الأم موضع عشق الابن ، ومن ثم فان الأب يصبح فى دائرة الكراهية من الابن ، ولاتلبث هذه الكراهية - التى توجد فى سنيه الأولى - أن تتخفى وتشكل أمام سلطة المجتمع ، وسلطة الوعى الفردى على السواء ، لتظهر بعد ذلك فى نظم اجتماعية أو مشاريع أو صور أدبية ، يخال بها المبدع أنها بعيدة عن منبعها الأول فيما يرى فرويد . . « ولابد للعمل التنى من أن يؤلف بشكل يضمن ارضاء الرغبات الضرورية . والعواطف اللاشعورية ، والافراج عنها عن طريق الخيال بالنسبة للفنان والمستمع . .

(١) انظر : ارنولد هوسر « فلسفة تاريخ الفن » ترجمة رمزى عبده جرجس . الصفحات ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥ ، ٧٦ . وقرأ المؤلف تحليلاً جيداً للطابع الرومانسى لنظرية فرويد ، ونقداً لنقاطها وإشارة إلى أعقق ماؤدى إليه من استبصارات .

(٢) انظر لفرويد « محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ترجمة د . أحمد عزت راجع ص ٣٦٥ وما بعدها . وتامل قوله « نشرت فى عام ١٩١٣ بحثاً بعنوان « الطوطم والطابو » تناولت فيه الصور الأولى للدين والأخلاق ، وافترضت أن عقدة أوديب هى التى بدت فى نفوس الانسانية بوجه عام ، فى مطالع تاريخها » ذلك الاحساس بالاثم الذى هو المصدر الأساسى للدين والأخلاق » ص ٣٦٧ .

ولابد للشعر — بسبب المراقبة والمقاومة اللاشعورية — من أن يستعمل على نطاق واسع وهو يفعل ذلك ، صورا وأفنعة تنكيرية مختلفة : تبدلات في الدوافع ، وانحرافات إلى ما هو معاكس ، وإضعاف العلاقة (كالتورية والتلميح مثلا) وتقسيم الشخصية إلى عدة شخصيات ، وعرض صورتين لشيء واحد ، وتكثيف الأفكار . وتلخيصها ، واستخدام الرموز الثابتة بنوع خاص ، وينشأ عن الرغبات التخيلية الرمزية أنواع مختلفة من العمل الفني لاحد لها . وما يضمن وجود هذه الأنواع المختلفة الفروق الفردية . والتأثيرات الثقافية المتبدلة التي تكيف الفرد ^(١) . » .

وكي يوضح المحللون النفسيون كيفية تكوين صورة عن الأسطورة افتراضوا وجود طور بدائي للإنسان . بعيد في القدم ، كانت فيه الدوافع الانانية والجنسية الطائشة مسيطرة على عمل الإنسان وفكره الواعين . ولم تكن — في ذلك الطور — ثمه ضرورة أو مقدره للإنسان على خلق الأساطير ، ومع تطور الحياة البشرية ، وتكون المجتمع كان لابد لهذه الدوافع أن تكبت ، لذلك نشأ بدلا منها تدريجياً اشباعات عن طريق التخيل . . ومن ذلك الحين فصاعداً أصبح تبدل تكوين التحليلات معقداً ، وأصبحت الفرصة مناسبة لوجود الأسطورة ^(٢) . .

أما « يونج » . . فهو يعود إلى نظريته عن العقل الجمعي والنماذج العليا ، وقد عرفها يونج في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن

(١) باتريك ملاهى « عقدة أوديب في الاسطوره وعلم النفس » ترجمة جميل سعيد ص ١٢٦ .

(٢) انظر تفصيلات وافية في الكتاب السابق . . وانظر ترجمة لنصوص فرويدية في ذلك الموضوع في كتاب « البطل في الأدب والاساطير » للدكتور شكرى عياد .

الشعري « نشره في كتابه « اسهامات في علم النفس التحليلي »
 Contributions to Analytical Psych. ، وهي حسب تعريفه « صور
 ابتدائية لاشعورية ، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية ،
 لا تخصي ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد ورثت في انسجة
 الدماغ ، بطريقة ما . فهي - إذن - نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية
 مركزية . . ويرى يونج ان هذه النماذج العليا موجودة في كل حلقات
 سلسلة النقل - أو التعبير - كتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند
 الجمهور . وهذا مبني على فكرته عن « اللاوعي الجماعي » الذي يخزن
 الماضي الجنسي ، وهو الذي ولد الأبطال الأسطوريين للبدايين ، ولا يزال
 يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن ، وهو الذي يجد تعبيره الأكبر
 في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير انها مألوفة نسبياً ، وهي رمزية مازال
 تتكرر أبداً » (١) .

ويحاول رانك أن يفسر أسطورة أوديب على ضوء وجهة نظره في
 الأساطير حيث يعتقد أن الأساطير تصور كفاحاً بين « الذات الفردية »
 المؤمنة بخلودها ، وبين « الذات السلافية » المحسدة في الأيديولوجية الجنسية التي
 تنبذ الخلود الفردي في سبيل الزواج والأولاد . وهذا الكفاح الداخلي معروض
 في قصة أوديب بطريقة رمزية كنزاع خارجي بين الأب والإبن ، وهذا
 النوع من الكفاح لم يكن نشوؤه ليحدث إلا بنمو الفردية التام كما تظهر

(١) ستانلي هاين « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ترجمة د . إحسان عباس ود . يوسف
 نجم ج ١ ص ٢٤٦ . وانظر توضيحات أخرى لمذهب يونج في « عقدة أوديب في الاسطورة وعلم
 النفس » ص ١٧٦ . وفي « الحكاية الخرافية » ص ٥٣ . وفي « الاسس النفسية للإبداع الفني
 في انشعر خاصة » ليدكتور مصطفى سوييف ص ١٨٧ - ١٩١ .

في الثقافة اليونانية، وأن رواية سوفوكليس تمثل النتيجة النهائية لتلك التقاليد^(١) ..

ويبدأ فرم^(٢) من نقطة بعيدة بل مناقضة إلى حد كبير عن النقطة المحورية عند فرويد ، فيؤكد في كتابه « الفرار من الحرية » : أن فكرة فرويد وأفكار معظم مريديه عما يدور في المجتمع كانت ساذجة ، وأن أكثر تطبيقاته السيكلوجية للمشاكل الاجتماعية كانت تركيبات مضللة ، وقد عاب فرم على فرويد أن اعتبر الشخص الذي ينتمى إلى مدينته ممثلاً للإنسان أى الجنس البشرى عموماً . وظن أن انفعالات واضطرابات الناس التابعين لمدينته ، قوى متأصلة في تركيب الإنسان البيولوجي ، أو كما يقول هو سر « فالتحليل النفسي لا يرى فحسب أن التكوين البيولوجي للإنسان أو ما يسمى « بالطبيعة الحيوانية التي لا تمحي » ذو طابع ستاتيكي متزن ، بل أنه يتورط أيضاً في كثير من المفاهيم غير الدينامية أو الحركية الأخرى . فهناك بادئ ذي بدء ، التكوين الثابت للدوافع المكبوتة ، ثم الوضع غير المتحول لمضمون اللاوعي كله . الذي يذهب الكثرة إلى تصويره في صورة مستودع أو مخزن ، كما تبدو خبرات الأطفال ومخاوفهم التسلطية في نظر التحليل النفسي ثابتة أيضاً لا تتغير . كما أنها تمارس تأثيراً دائماً في سلوك الفرد^(٣) .

وكان فرم يرى أن تكيف الإنسان مع الطبيعة معتمد جوهرياً على عملية

(١) انظر « عقدة أو ديب في الاسطورة وعلم النفس » ص ٢٣٥ وانظر ص ١٩٨ وقارن هذا بمزاج فرويد في نفس المسرحية حين قرران القارئ أو المشاهد في استجابته لهذه المسرحية إنما « يستجيب للمعنى الخفي والمضمون المستتر في ثنايا الأسطورة . أى أنه يستجيب كما لو كان يشعر بصدى الرغبة في استبعاد الأب والزواج من الأم ، فالإنسان وإن كان قد كبت هذه الرغبات الآثمة في لاشعوره » وبالرغم من اعتقاده أنه يستطيع أن يقول لنفسه أنه لم يعد مسئولاً عنها ، فهو مرغم على أن يشعر بهذه المسئولية في صورة إحساس بالذنب لا يعرف له أساساً » - محاضرات تمهيدية - ص ٣٦٦ .

(٢) انظر ترجمة حياة هؤلاء العلماء في الكتاب السابق .

(٣) فلسفة تاريخ الفن ص ٨٧ ، ٧٩ .

التعلم وعلى الثقافة لا على الغريزة . . لأن مجرد وجود المعرفة البشرية ذاتها يؤدي إلى نشوء حاجات ومشاكل جديدة لا تقل في درجة إلحاحها — إن لم تزد — على حاجات الجوع والعطش ، وفي عالم غير ثابت كهذا العالم تنشأ مشاكل وإمكانات دائمة التغير والحركة . . إن وظيفة المجتمع — كما يرى فرم — ليس الكبح فقط ، مع أن الكبح من جملة وظائفه ، بل له وظيفة خلاقة أيضاً ، وهكذا فإن طبيعة الإنسان وشهواته وقلقه هي نتائج ثقافية . والواقع أن الإنسان نفسه هو أهم مخلوقات ومنجزات الجهد البشري المستمر ، وسجل هذا الجهد هو ما ندعوه بالتاريخ .

وإن خروج الإنسان من الحالة الحيوانية الصرف قد جلبت معها صفات جديدة ميزته عن الحيوان . وتشمل هذه الصفات وعيه بنفسه كذات منفصلة — عن سائر الطبيعة — ومقدرته على تذكر الماضي وتصور المستقبل ، والتعبير عن الأشياء والأعمال بالرموز ، ثم تمتعه بالعقل الذي يدرك به العالم ، والخيال الذي يتوصل عن طريقه إلى مجال أبعد من مجال حواسه . .

ثم يستمر فرم في تأكيد ديناميكية التاريخ الإنساني ، وتجاوز الإنسان لحاجات الطعام والشراب والجنس ، بل يؤكد أن أكثر مشاكل الإنسان إلحاحاً تبدأ حين تكون هذه الحاجات قد أشبعت ، حيث يسعى وراء القوة والحب أو الهدم ، ويجازف بنفسه في سبيل المثل الدينية والسياسية والإنسانية . وهذه الجهود فيما يرى فرم هي التي تؤلف وتميز خصائص الحياة البشرية . .

وانطلاقاً من تلك النظرة التي تجعل من الإنسان كائناً تاريخياً متفاعلاً مع منجزات الفكر والحضارة ، يرى فرم أن أسطورة أوديب يجب أن لا تفهم كرمز للعلاقة الجنسية المحرمة بين الأم والابن ، بل كثورة من قبل الابن ضد سلطة الأب في العائلة البطريكية (أي العائلة التي يسيطر عليها الأب) وأن

زواج أوديب وجوكاستا (الأم) إنما هو عنصر ثانوى فى القصة ، أى أنه مجرد رمز لانتصار الإبن الذى يأخذ مكان الأب فى العائلة . ومعهم جميع الامتيازات التى كان الأب يتمتع بها ^(١) .

ولعل هذا التفسير أكثر ما يكون اقتراباً من نظرية العالم الأثرى إيمانويل فليكوفسكى التى ترى للأسطورة أصلاً تاريخياً ، وترى أن أخناتون فى واقع الأمر يمثل ثورة عارمة على أبيه ، منتقماً من نفيه له طفلة حياته . أما زواجه بأمه فأمر ثانوى فى حياة أخناتون لدرجة أن كثيراً من المؤرخين لم يعر ذلك الأمر انتباهاً ، ومن المعروف أن أخناتون لم يقتل أباه . ولكنه محا اسمه حيث وجد ، وهذه صورة من صور الموت عند الأقدمين . .

وخلاصة ما تقدم أن الأسطورة كانت شاغلاً من شواغل علم النفس ، فى سبيل تفهمه للإنسان ، وتحليله لبواعث أعماله ، وكوامن غرائزه . والكشف عن عقله الباطن ، ووراثاته البعيدة . . وأن وجهات نظر علماء النفس فى الأساطير بعامة ، وأسطورة أوديب بخاصة ، حرية بأن تعدق تفهمنا للأساطير . وتفهمنا لعملية الإبداع الفنى على السواء . .

ولقد أثرت آراء فرويد ويونج على الأخص فى الاتجاهات الأدبية المعاصرة واعتبرت الأسطورة عملاً فنياً رمزياً يستطيع أن يتكئ الفنان المعاصر على دلالاتها الخصبية فى التعبير عن القيم ، وعن المشاعر الإنسانية الأصيلة والمتطورة على السواء . فانه بالتوسع فى الدلالات الرمزية للأساطير ، وبانتقاء بعض العناصر دون بعضها الآخر ، فى تمثيل فنى واع ، يمزج بين عالم هذه الأساطير وبين الرؤية الفنية الشاملة للإنسان وللعالم يستطيع الشاعر

(١) انظر عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس « ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ،

المعاصر - وهو مجال دراستنا - أن يحيل هذه الرموز الأسطورية إلى وسائل فنية ثرية بالمعطاء لقارئه حيث تستثير في نفسه أعماق النوازع وأصدق الأحاسيس بجانب ما تشف عنه - في استخداماتها الموفقة - من اتجاهات فكرية معاصرة .

والحاقاً بآراء مدرسة علم النفس في الأسطورة نورد رأى المدرسة الاجتماعية ونجزي برأى دور كايم - رأس هذه المدرسة ^(١) - حيث يبدأ من المبدأ القائل بأننا لا نستطيع أن نعالل الأسطورة تعليلاً مناسباً مادامنا نفتش عن مصدرها في العالم المادى . أى في حدس الظواهر الطبيعية ، ومثال الأسطورة الحق إنما هو المجتمع لا الطبيعة ، فكل دوافعها الأساسية انعكاسات للحياة الاجتماعية لدى الإنسان ، وهذه الانعكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الاجتماعى . فهو يعكس كل ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفرعاتها ^(٢) .

ذلك أن دور كايم كان يعتقد أن الاتجاهات الجمعية Collectives لها وجود خاص بها ، وهى عبارة عن قوى حقيقية لا تقل في وجودها ولا في تأثيرها عن القوى الكونية بالرغم من أنها من طبيعة أخرى ، وأنه كان يرى أن للمجتمع عقلاً كالفردي ، ناتجاً من تفاعل العقول الفردية ^(٣) .

من الوجهة التعبيرية :

ترى طائفة من الباحثين أن الأساطير ليست إلا ألواناً من ألوان التصوير البياني لإحساس الإنسان بقوى الطبيعة ، يستخدم المجاز الذى تنوسى أصله

(١) انظر عن أهمية دور كايم ودوره في علم الاجتماع . د . حسن سفيان « تاريخ الفكر الاجتماعى والمدارس الاجتماعية » ص ١٨١ وما بعدها .

(٢) كاسيرر « مقال في الانسان » ص ١٥٢ .

(٣) انظر د . حسن سفيان « تاريخ الفكر الاجتماعى » ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

كما تعبر عن الزمن الذى يفنى كل شئ بكرونوس الذى يلبسهم أولاده . :
 فينسبى هذا الأصل المجازى ، وتبقى الأسطورة . وقد رجعت بعض الألفاظ
 إلى أصلها الاستعمالى . فمثلا « باتت لفظة هاديس فى الوقت الحاضر كما كان
 الحال إبان المراحل المتأخرة من اللغة اليونانية القديمة علماً على مكان معين
 تلا على شخص من الأشخاص » (١) .

أو يقع نتيجة خلط صر فى ونحوى فيؤدى ذلك إلى أمثلة سيئة على التورية
 — كما يقول هـ ج . روز — « وقد اتخذ زيوس هدفاً لبعض هذه التوريات
 البالغة فى السخف . فان اسمه — وهو اسم سحيق فى القدم — يصرف على
 أكثر من وجه ، ومن بين الصيغ الناتجة صيغة للمفعول هى Dia وصيغة
 تابعة للفاعل هى Zen أو Zan واتفق أن جاء وقع هاتين الصيغتين على
 السمع مشابهاً لوقع اللفظتين اليونانيتين اللتين تعنيان على التوالى « بواسطة »
 «و يعيش » حتى أنه كثيراً ما تردد على نحو أو آخر الزعم بأن زيوس سدى
 بهذا الاسم لأنه القوة التى بواسطتها يجرى كل شئ أو أنه القوة الواهبة للحياة » (٢)

وكان ماكس مولر Max muller قد ذهب إلى أن الأسطورة إنما
 نشأت نتيجة قصور فى اللغة مما أدى إلى أن تكون للشئ الواحد أسماء متعددة ،
 كما أن الاسم الواحد كثيراً ما يطلق على أشياء مختلفة . . وكان من نتيجة
 ذلك أن خلط الناس بين الأسماء ، ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة المتعددة
 ليست إلا تصورات مختلفة لإله واحد ، وجنحوا كذلك إلى تصور الإله
 الواحد على هيئات متعددة (٣) .

(٤) الديانة اليونانية القديمة . ص ١٨٢ .

(١) المرجع السابق ١٣٥ .

(٢) يستطيع الباحث أن يقرر أن دراسة الاسطورة بالمنهج العلمى إنما بدأت على يد كارل

أوتو فريد.

ويضاف إلى ما تقدم (المجاز الذى تنوسى أصله ، والخلط الصرفى والنحوى) تشخيص عناصر الكون من هواء ونار وماء وبث الحياة فيها ، وجملها تريد وتتحرك وتفعل ، كرسيلة من وسائل التعبير فحسب ، وكذلك عواطف الإنسان وغرائزه ، كالشهوة والطمع والغضب والسفه والحلم والأناة إلى آخر ذلك . فما الأساطير من الوجهة التعبيرية هذه إلا مجموعة من الصور الشعرية المتواكبة التى تصور قوى الطبيعة وعواطف الإنسان .

ولعل سليمان البستاني فى تعليقاته على كثير مما جاء فى الياذة هوميروس فى ترجمته العظيمة ، كان يميل إلى هذا رأى حين كان يفسر تدخلات أثينا فى حرب طروادة أوزيوس أو هيرا أو غيرهم من الآلهة إلى ما يستوجبه العقل والحكمة أو ما تدفع إليه القوة ، أو ما تفعله الوشاية والأحقاد . فهو بذلك يعتبر هذه الأسماء تصويراً بيانياً لقوى الإنسان المختلفة . أو عناصر البيئة من رياح ونيران وأمطار وغيرها ، فهو يرجعها إلى أصلها . فيما يراه ، ويجردها بذلك من عالمها الدينى الاعتقادى ، الذى كان يدين به اليونانيون القدماء ، على نحو ما أكدته كثير من العلماء ، وهنا نصل إلى وجهة النظر الدينية .

من وجهة العقيدة :

من الطبيعى أن تكون وجهة النظر المباشرة للأساطير ، أنها تعبر عن عقائد القدماء ، وتوحيهم الآلهة فى كل مظاهر الطبيعة ، وفى كل قوى الكون ، وخوفهم من الأغوار والبحار والنوازل الطبيعية ، وتطلعهم إلى

== فى كتابه « مقدمة فى دراسة الأسطورة » الذى صدر عام ١٨٢٥ . بيد أن الباحث الجادة عن الأسطورة لم تنل حظها من الذبوع الا بفضل ماكس مولر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وله مصنفات فى علم الأساطير المقارن . انظر مادة « أسطورة » فى موسوعة الآداب والفنون الشعبية - د . عبد الحميد يونس ، فوزى العنتيل . مجلة الهلال يوليو ١٩٦٨ .

مستقبل عامر بالأمن والسعادة . . لقد كان هذا الطور من الحضارة طور عبادة الطبيعة ، ولسنا هنا بسبيل التعرض لأسبقية هذه العبادات الوثنية على التوحيد ، أم أنها كانت انحرافاً عن التوحيد الأولى ، فتلك مشكلة عرض لها دور كايم ومعارضوه ، ولسنا بحاجة إلى الخوض فيها . فنحن هنا نشير فحسب إلى وجهة النظر التي تؤكد أن هذه الأساطير تعبير حقيقي عن عقائد الأولين وعبادتهم ، وفي الياذة هوميروس نماذج كثيرة لصلواتهم وأدعياتهم وألوان تقرباتهم إلى الآلهة ، وضروب حفلاتهم الدينية المختلفة . .

والنظر إلى البيئة اليونانية والمرحلة الجاهلية التي كان يمر بها اليونانيون وقت أن فشت فيهم هذه العقائد يرجح أنها نابعة من طبيعة البيئة ومستوى المرحلة الحضارية . بيد أن هناك وجهة نظر أخرى ترى أن « حكايات الأساطير كلها مأخوذة من الكتاب المقدس مع تغيير أو تحريف ^(١) » كما ترجع بعض النظريات في التاريخ العربي إلى أن الكتاب المقدس مصدر كل الحكايات العربية التي كان يتداولها الجاهليون . . وقد أشار إلى هذه النظرية جواد علي في كتابه الكبير « تاريخ العرب قبل الإسلام » كما أشار إلى وجهة النظر الأولى توماس بولفينش في كتابه « ميثولوجية اليونان وروما » ، على أن هذه النظرية (أن يكون الكتاب المقدس مصدر كل أساطير الأمم) — مع ما في بعض الشخصيات من تشابه كهركل وشمشون ، وما في الحكايات من تقارب كحكاية يوسف وحكاية بليروفون ^(٢) — واضحة التعسف ، تجرد الشعوب من عبقريتها الخاصة ، ومزاجها ، وأحداث تاريخها ، وتطورات مجتمعاتها . . وتجعلها رهن تاريخ حضارة أخرى . . إن ما يستريح إليه الباحث هو أن لكل شعب أساطيره ، كما أن له حياته وتاريخه ووجوده

(١) انظر : د . أحمد كمال زكي « الأساطير » ص ١١ .

(٢) انظر الياذة هوميروس — ترجمة - الميخان البستاني ص ٤٤٨ وما بعدها .

الخاص ، وأن تشابه كثير من عناصر هذه الأساطير هو نتيجة طبيعية لتشابه المرحلة التاريخية والمكونات البيئية ، والقدرات الشعبية المتقاربة في نشوء الجماعات الإنسانية . . حيث لا يوجد التمايز والخصائص المنفردة إلا مع التقدم الحضارى . .

نظريات أربع حول الأسطورة :

ما اخترناه من عرض لوجهات النظر في تفسير الأسطورة من آراء العلماء ليس الطريق الوحيد ، فهناك من اختاروا تصنيفات أخرى ، فقد رأى توماس بوليفتس في كتابه « ميثولوجية اليونان وروما » أن تلك الآراء تقبلور في نظريات أربع - دينية وتاريخية ورمزية وطبيعية . . نقلها الدكتور أحمد كمال زكى في كتابه « الأساطير » (ص ١١) فليرجع إليها من شاء .

من الوجهة الجمالية :

والمدرك الجمالى للأسطورة هو أهم ما تعنى به هذه الرسالة ، حيث ينبع التأثير بها في شعرنا المعاصر من تلك النظرة الرحبة التى تستشف أبعادها . وتصغى إلى أحداثها ، وتستوعب أدق أسرارها ، وتختذى حيناً بأسلوبها . وطرائقها في التصوير ، وترى الأعمال التى استلهمت تلك الأساطير ، كالياذة هوميروس ومسرحيات سوفوكليس ويوريبيدس ، وقصائد اليوت أرفع النماذج الفنية . .

والملاحظ في كافة ما حرص الإنسان على تخليده من آثار قولية أنها في الذروة من النسق الفنى ، فالأساطير اليونانية والأعمال الأدبية المستوحاة منها ، والكتب المقدسة ، هى كلها في النسق الأعلى من البيان ، ولهذا فان خصائص الصياغة الفنية في الأساطير ، ومنحهاها في التصوير والتشكيل . أهم ما يسترعى انتباه الشاعر المعاصر ، ويلج به في عالم جياش بالشعر . .

حيث كانت الأمم الأولى « تفكر بالشعر ، وتحدث أساطيره ، وتكتب خطأ هيروغليفاً ، ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ، فلهيما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص . ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أن يمنحاه حياة داخلية ، وشكلاً إنسانياً^(١) » .

هذه الخواص في الأساطير : القدرة على التشخيص ، ومنح الحياة الاخائية والشكل الإنساني لمعطيات الطبيعة والحياة . وهذه اللغة النظرية النفاذة ، والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف ، وهذه القدرة الطليقة للخيال الإنساني على ارتياد عالم المظاهر الطبيعية والنفوس البشرية — على السواء — هي ما يربط الشاعر المعاصر بأساطير الأقدمين . .

وقد لاحظ إميل لودفيج في كتابه عن النيل ، أن استخداماً لفظياً لهوميروس قد نفذ به إلى لب الحقيقة عن صلة النيل بمصر قبل هيرودوت بأربعة قرون :

« ويستعمل هوميروس ضمير المذكر للنيل . وضمير المؤنث لمصر ، ويرمز هذا الفرق النحوي إلى مصر ، ولم تكن التماثيل التي جعل النحاتون بها من النيل رجلاً منتفخاً بطيناً ذا ثدى ، ولم تكن الأناشيد المصرية . ولم تكن الصور الرائعة التي رسدها من ظهر من المصورين في تاريخ متأخر ، لتعبر عن الأسطورة بمثل الكلمة التي صدرت عن ذلك الإغريقي المدرك لما في النهر من قوة مولدة قبل هيرودوتس بأربعة قرون^(٢) » .

ولنأمر يرجع ذلك في الحقيقة إلى عبقرية اللغة الفطرية في سقوطها على

(١) كاسير - مقال في الانسان - ص ٢٦٦ .

(٢) إميل لودفيج - النيل ، حياة نهر - ترجمة عادل زعيتر . ط دار المعارف بمصر

اللباب من شئون الحياة والطبيعة ، وحيث نجد هذه اللغة الفطرية في شعرنا المعاصر نستشعر الصدق والعمق معاً . فالشاعرة فدوى طوقان تقول في بساطة عذبة ، وهي تراث ابن عمها الشهيد - في الأرض المحتلة - حمزة :

قال لى حين التقينا ذات يوم
وأنا أخط في تيه الهزيمة
اصمدى . لا تضغنى يا ابنة عمى
هذه الأرض التي تحصدها نار الجريمة
والتي تنكش اليوم بحزن وسكوت
هذه الأرض سيني
قلها المغدور حياً لا يموت
هذه الأرض امرأة
في الأخاديد وفي الأرحام سر الخصب واحد
قوة السر التي تنبت نخلا وسنايل
تنبت الشعب المقاتل^(١) . .

فهنا يلتقى الشعر بالأسطورة ، يسبح معها في عالم العثور على الحقيقة المتجددة ، سر الخصب الدائم في الحياة ، كما عثر عليها الإنسان الأول ، وعبر عنها في أساطيره انشائية المنشورة في بقاع الأرض التي تصور الصراع بين الجذب والازدهار . بين الموت والحياة ، بين الشر والخير . . « فقد أمدت عبادة الإنسان البدائي للطبيعة مجسمة في الأسرة ، وعبادته للطبيعة ممثلة في المحاصيل الزراعية . . . برمز على الجانب المفجع من الحياة البشرية ، وعلى الانتصار العجيب للحياة ، الذى ينشأ - على نحو يثير الدهشة - عن

هزيمة الحياة نفسها ، وأعرب عن هذه التجارب في صورة الجنة التي تموت وتدفن في رحم « الأرض الأم » ثم تنبت ثانية في محصول العام التالي ، أو في الجيل التالي من الأسرة البشرية . وطبقت هذه الصورة في عبادة الأم أو الزوجة الباكية ، المكلمة وابنها أو زوجها المعذب الذي لقي ميتة قاسية وحققت قيامة مظفرة^(١) .

على أن دراسة المعجم الأسطوري في حاجة إلى بحوث مستقلة ، غير أن رموز الخصب والعطاء والمطر التي أكثر من استخدامها السياب وأدونيس وملك عبد العزيز وعفني مطر ، هي بالضرورة رموز أسطورية ، منتزعة من المعجم الأسطوري ، وهذا ما يضفي عليها خصباً وثراء ، ويجعل لها هذا القدر الوافر من الإثارة . .

وبجانب ثراء المعجم الأسطوري والخواص التي أشرنا إليها نجد أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري ، لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود ، فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع ، وبينه وبين قوانين الطبيعة ، وبينه وبين المطلق . . وإذا رجعنا إلى الأساطير الأولى نجدها تحاول التوفيق بين تناقضات الوجود ، وإيجاد معادلة لصراع الخير والشر ، والوجود والعدم ، والجذب والازدهار ، والإنسان والمجهول . . وهذا الصراع في الحقيقة هو جوهر كل شعر عظيم . . وهو ما تستطيع النظرة المتأملة لشعرنا القديم أن تكشف عنه في شعر امرئ القيس وطرفة وعنترة وفي شعر المتنبي وأبي نواس وأبي العلاء . . إنه صراع بينهم وبين السلطة والمعاداة والمعتقدات وقانون الوجود (الموت) . . ولذلك نحن مع الدكتور مصطفى ناصف حين يقول

(١) أرنولد توينبي « تاريخ الحضارة الملية » ص ١٦ وما بعدها .

إن الشاعر يتحدث من خلال العرضي عن الجوهري^(١) ، وهذا ما يجعل الشاعر في حقيقته — كما قال — كاسيرر صانع أساطير . وصانع خرافات قبل أن يكون صانع أوزان فيما رأى أرسطر بالنسبة لشعراء التراجيديات في عصره^(٢) .

ونظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية ، توسع دائرة رؤيته للتراث الإنساني ، فتضع التاريخ وأحداثه ، وتضع الكتب المقدسة والحكايات الشعبية المتوارثة ، وجمعات الخيال الموفقة ، تضع كل ذلك مصادر لإلهامه ، حيث يسوى الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً ، مبتعداً بها عن قيود الحقيقة التاريخية ، والقداية الدينية ، إلى رحابة التشكيل الخيالي المبدع ، غير مرتبط إلا بفننه ، موظفاً هذه العناصر الأولية ، في عمله الجديد ، بمضمون تسرى فيه روح عصرنا وهومومه . .

هل هذه العودة كفران بتطور المجتمع الحديث إلى شكله الصناعي الحاد ، حيث تسيطر الآلة . ويستبد النظام ، وتتوالى الحياة في رتابة معقدة وقاهرة . . هل هو نوع من الهرب ، لأنه ثمة تعارض بين الحياة الاجتماعية وتحمل ارتباطاتها وبين عالم الأساطير الخيالية الشعرية . . لماذا عاد الشاعر في عصر العلم إلى عصر الخرافات ؟

أسئلة ترد على ألسنة الكثيرين . . والحقيقة أنه ليس ثمة تعارض بين النظرة الأسطورية للعالم وبين النظرة العلمية . فهدف كل من النظرتين هو اكتشاف العالم ، وتعميق معرفة الإنسان بنفسه وبالحياة من حوله ، وهو

(١) د . مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربي » ص ٢٣٢ .

(٢) انظر : فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة د . عبد الرحمن بدوي . ص ٢٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ . وانظر — أيضاً — كاسيرر « مقال في الانسان » ص ١٤٥ .

ذات الهدف من العلم ، غير أن لكل وسائله ، واختلاف الوسائل لا يحتم اختلاف الغايات . .

وإذا كان العلم يتأثر طرق العقل ، ويهتدى بمنطقه ، فإن الأسطورة لا تتعارض مع العقل ، لأنها ليست تخليط أو هام ، أو مجموعة محموعة من هذيان العواطف ، وخبل الرؤى ، وهو اجس الظنة والخرافة . . إن للخيال في الأساطير منطقته الخاص^(١) ، فليست الأساطير — على هذا — تخلو من كل منطق . . إن الخيال قد يضحّم جزءاً من الوجود أكثر مما هو عليه في الواقع ، أو يعطى لشيء أهمية قد يراه المنطق المتأني لا أهمية له ، ولكن الخيال يفعل ذلك ، وينجح إلى الطرافة . وإلى ما وراء الواقع ، ويتجاوز الموجود أحياناً إلى ما ينبغي أن يوجد ، ويخلط الأزمان الثلاثة . . يفعل كل ذلك في سبيل غاياته الفنية ، وبصورة تنتهى أخيراً للتأمل فيها إلى أن العقل — في الحقيقة — كان رقيباً خفياً على كل هذه التصرفات ، وإن كانت في الظاهر ضد قوانينه . . ولقد حاول بعض العلماء أن يخلقوا « منطقاً للخيال » وكان ملاذهم في ذلك هو عالم الأسطورة^(٢) . ورأى رتشاردز في كتابه « رأى كولردج في الخيال » . أن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً ، بل هي منطق النفس الإنسانية كلها ، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل . ولا تأتي على كل ما فيها ، وهي ليست متعة أو معاذا للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ، ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها

(١) انظر حديثاً عن منطق الأسطورة مروراً بوجهات نظر متعددة — د . شكري عباد « البطل في الأدب والأساطير » ص ٧٤ .

(٢) كاسير — مقال في الانسان — ص ٢٦٩ .

معروضة ممثلة « هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق : ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها ، وتقبلها بالرضى . ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا ، وتتوحد قوانا ، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب^(١) »
أى أنها كما قلنا صيغة للتوافق بين الإنسان وبين العالم . .

(١) ستافلى هايمن - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - جزء ٢ ص ٢٠٩ .

الفصل الثاني

سوابق الظاهرة في شعرنا العربي القديم

(أ) في تراثنا الشعري :

هل لدى العرب أساطير . . أم أن العرب كانوا سكان صحراء ،
« لا تدع لأحدهم بضوئها الشديد نهراً ، ونورها الباهر ليلاً أن يخزن في
نفسه سرّاً ، أو أن تكون ثمة هوية في عقله تتساقط فيها الرغبات التي
لا تتحقق ^(١) » ، ومن ثم يحق لنا أن نصف العقلية العربية بالضيق والجمود
والالتصاق بالمحسوسات . وعدم القدرة على التوغل في أعماق النفس الإنسانية
أو النفاذ إلى أسرار المشاهد الطبيعية . كما فعل أحمد أمين تأسيساً على قاعدة
البيئة الصحراوية . ورصد تأثيرها السيئ على العقلية العربية . وقصها أجنحة
الخيال الثمني المبدع ^(٢) ، وحرمانها العربي من أن تكون له « أساطير وخرافات
دينية ، وفلسفات معقدة ^(٣) » . .

والسؤال الجدير حقاً بالمتابعة . والذي نخمل في ثنايا الإجابة عنه إجابة
علمية عن السؤال الأول ، هو : من هم العرب وما هي البيئة التي عاشوا
فيها ؟ . .

هل هي تلك البيئة الصحراوية التي تعيش تحت ضوء الشمس الغامر في

(١) عمر الدسوقي « النابغة الذبياني » . دار الفكر العرب . ط ٤ (١٩٦١) ص ٥٧

وما بعدها .

(٢) انظر : أحمد أمين « فجر الاسلام » ط ٧ ص ٣٠ - ٦٨ .

(٣) عمر الدسوقي « النابغة الذبياني » ص ٦٣ .

مكة وأطرافها ، وهل سكان مكة وما حولها هم كل الجنس العربى . . من الطبيعى أن نجيب بالنفى . . وأن نرى أن العرب هم كل سكان شبه الجزيرة العربية ، وهى تشتمل على بيئات مختلفة كل الاختلاف . . فى أينم توجد البيئة الزراعية بكل مقوماتها ، وفى أطراف الجزيرة العربية تجاه الفرس من ناحية (المناذرة) وتجاه الروم (الغساسنة) من ناحية أخرى ، وعلى امتداد شواطئ الخليج العربى ، بل وفى قلب الجزيرة العربية ذاته — كالأطائف والمدينة فى عصر الرسول وقد كانتا ذاتى حدائق وبقول — توجد بيئات أخرى ، غير بيئة الصحراء والبادية^(١) .

إذن فنحن أمام بيئات متنوعة كل التنوع ، لا بيئة واحدة ، ونحن أمام أطوار اجتماعية وحضارية تشبه ذلك الطور الذى نشأت فيه أساطير اليونان . . ونحن أمام تاريخ مجهول لكل هذا الماضى العريق . . فالقدماء من أسلافنا لم يعنوا « فيما وصل إلينا من كتبهم » بدراسة مناحى الحياة الجاهلية دراسة مفصلة ، تتناول أجزائها ودقائقها فى كتب أو رسائل مفردة ، يخصص كل كتاب بمنحى من مناحى الحياة المتشعبة ، ولا يعنى ذلك أن هؤلاء القدماء قد أغفلوا الجاهلية إغفالا ، بل لا يكاد كتاب عربى قديم يخلو من ذكر الجاهلية وحياة أهلها ، ولكن الحديث عن هذه الجاهلية لم يكن يقصد لذاته ، فتسبر أغواره ، ويلم شتاته . وإنما كان يقصد لغيره من موضوعات العصور

(١) لذلك نستغرب كثيراً قول الأستاذ عمر الدسوقي : « وكان العربى يعيش فى خباء من النسيج تهزه الريح كلما هبت ، وتفتحهم العين إذا بدا ، وتطويه اليد عند الرحلة » — النابغة ص ٤٤ ، فهذا الغاء للوجود العربى على مدى تاريخه ، وفى مختلف بيئاته ، وما يصدق هذا الوصف إلا على « الأعراب » الذى يتسكع فى مغارات الصحارى ، ويشبه إلى حد كبير أولئك « النور » الذين يجوسون — حتى الآن — كافة أنحاء العالم ، ويعرفون فى أوروبا بالبوهيميين ، وفى بلادنا نسميهم « بالفجر » ، وما كان العرب فى حواضرهم ، ولا فى قرأت ازدهار حضاراتهم بمجموعة متشردة مطاردة فى الصحراء .

الإسلامية التي كانوا يكتبون فيها^(١) .

ولم يقيم أحد حتى اليوم بدراسة « كل النواحي أو على الأقل جل النواحي الأثروبولوجية لجزيرة العرب ، وهذا في حد ذاته عقبة خطيرة تحول دوننا والتعرف على موروث الجاهليين في إطاره الحقيقي ، ولم تقدم جهود كابرس وسليجمان وشانكلين وبرترام توماس وغيرهم ممن يهتمون بتراث الجزيرة العربية ما يمكن أن يكشف عن طبيعة التقاليد القديمة للعرب وطقوسهم ، ورموزهم ، بل ربما انحصرت أعمال هؤلاء في « طبيعة السلالة » و « شكل الأعضاء » ومقاييسها^(٢) » وما زال تاريخ العرب ، وتاريخ شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام مجهولاً أو كالمجهول . .

ويبدو أننا كنا نقيم الحياة الجاهلية في ظل اعتبارين ؛ :

الأول : أننا نحصرها في البيئة الصحراوية ، كما تراءى لنا الآن .

الثاني : أننا نحكم عليها من خلال لغة قريش وحدها . .

فتتناسى بذلك طبيعة البيئات الأخرى التي صاحبت الصحراء القاحلة^(٣) ، بل نتناسى حقيقة تاريخية هامة هي « أن تغيراً كبيراً طرأ على جوها ، وأن هذا الجفاف الذي يكتنف هذه البلاد في أزماننا لم يكن على النحو الذي نعرفه في العصور التي سبقت الإسلام ، وأن ذلك الجفاف أثر تأثيراً كبيراً في طبيعة شبه الجزيرة ، وفي حالة سكانها ، وقسا عليها ، فقاوم نشوء المجتمعات الكبرى ، وجعل أكثر بقاعها صحارى جرداء ، وأثر تأثيراً خطيراً

(١) د . ناصر الدين الأسد « مصادر الشعر الجاهل » ص ٣٣ .

(٢) د . أحمد كمال زكي « الاساطير » ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٣) انظر وصفاً لتعدد وتنوع هذه البيئات في « مصادر الشعر الجاهل » ص ٢٠١ .

في تاريخ الأمة العربية . وفي حدوث المعجزات (١) » .

ثم نناسي أخيراً تراث غير اللغة الفصحى . وهي لغة قد اصطلح العرب في طور حضارتهم السابق للإسلام على جعلها اللغة الأدبية لمخافهم ، فتصورنا نحن أنها لغة كل الحضارة العربية . وأن الأقوام في شتى بقاعهم تناسوا لغاتهم الخاصة ، وخضع شعراؤهم وأدباؤهم خضوعاً مطلقاً للنفوذ المكي . . وتجربتنا اليوم مع الكتابة بالفصحى تؤكد غير ذلك . فهناك نتاج شعبي ضخم . عريق منذ المجتمعات الإسلامية الأولى ، وممتد ونام حتى يومنا هذا في كل قطر من الأقطار العربية . بل في كل بيئة موحدة داخل هذه الأقطار . ثم تجاهلنا كل التراث العربي قبل الاصطلاح على هذه اللغة المشتركة . ولا بد - منطقياً - أنه تراث أضخم بكثير مما وصل إلينا . وأكثر اختلافاً وتنوعاً وحفولاً بمشاركة البيئات المتعددة والأقوام المختلفين . في طبيعة مكوناتهم ، وتواريخ أيامهم ، ووراثاتهم وتطلعاتهم ، بما فيها من شعائر ونزعات وأساطير . .

وعلى سبيل المثال - لماذا لم تخرج بلاد اللخمين في الحيرة والغسانيين في الشام ، وقد عمروا قروناً طويلة فحولوا من الشعراء يفتحون فيه أبواباً جديدة ، ومعاني جديدة ، مع رشاقة في اللفظ تناسب مع حياتهم الحضرية .. يجيب أحمد أمين على ذلك بقوله : « والتعليل الصحيح في نظرنا أن هؤلاء الحيريين والغسانيين كان فيهم شعراء . وكانت لهم أيضاً لغة خاصة بهم ، غير لغة قريش التي سادت الحجاز ، ولم تستطع أن نسود الحيرة وغسان

(١) د . جواد علي « تاريخ العرب قبل الإسلام » ص ٩٧ وانظر في الصفحات التالية اشارات المؤرخين القدامى والمحدثين إلى مسارات الأنهار القديمة ، ومواضع الخصب والسكنى البائدة . ثم إلى مواضع الخامات الطبيعية وغنى شبه الجزيرة بمناجم الذهب والحديد والفحم والملح والكبريت .

تبعد موطنيهما ، ولأن الحيريين والغسانيين أرقى ممن حولهم من العرب ،
فأنفروا أن يخضعوا للسان غير لسانهم . وقد يستتبع ذلك أن تكون لهم في الشعر
أوزان خاصة تتفق مع لغتهم وعقليتهم . فلما جاء الإسلام . ونزل القرآن
بلغه قريش أحمل الرواة ما كان خارجاً عن هذه اللغة وقواعدها وأوزانها^(١) .

وقد التقينا بالتراث العربي في نقطة كانت الحضارة العربية تطوى
أجنحتها في مكة لتتحفز إلى انطلاقة جديدة . فبعد انهيار سد مأرب انهارت
تلك الحضارة الزاهرة التي شهدتها الجزء الجنوبي من الجزيرة . وتتابع
الأحباش والفرس على غزوه . ثم توالى التراجعات الحضارية في أطراف
الجزيرة ، وكان الفرس كما كان الرومان لا يتيحون لخلقائهم — المناذرة
والغساسنة — فرصة للتجمع العربي . أو القوة الذاتية ، فما تكاد تستقر
الأمر هنا أو هناك . ويحس العرب في أصقاع الجزيرة أن هناك مركز
جذب لقواهم ، وأنهم يستطيعون أن يتكاثروا من جديد حول نواة حضارية ،
حتى تجتاح الجيوش الفارسية والرومانية موقع القوة ، وتبدل وتغير في
الحكام . وتفرض النظم والاتوات ، وتضع الهيبة والرجاء . .

وعند ظهور الإسلام لم يكن للأسرة الحاكمة من غسان ذاك السلطان
الذي كان لها من قبل عهد غير بعيد عنه . كانت حكومتها قد تجزأت إلى
مشيخات ، وإلى حكومات قبائل ، انتزعت السلطة المطلقة من أمراء غسان .
فلم يبق للأسرة الحاكمة القديمة ما كان لها من جاه سابق ونفوذ^(٢) .

فلم تبق نواة للتجمع العربي سوى مكة^(٣) . . في الأعياد الدينية ، وفي

(١) أحمد أمين « فجر الإسلام » ط ٧ ص ٢٢ .

(٢) تاريخ العرب قبل الإسلام — ج ٦ ص ٢١٤ .

(٣) انظر تعليقا للدكتور شوقي ضيف على نقش النخلة في « العصر الجاهلي » ص ٣٧ ،

ثم انظر حديثه عن التجمع حول مكة ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

الأسواق التجارية كانت القبائل تتوافد . . وكانت القصائد تتلى . . بلغة اصطلاحية ، فيها بالنسبة لغير قومها بعد كثير عن منابع الحياة التلقائية . وعن تذوق المشاعر الطبيعي ، وفيها - إلى حد كبير - أصداء أساطير الحضارات العربية القديمة ، مجرد أصداء بعيدة . . ولكن هذا الشعر بجملته لا يمثل إلا أمة مهیضة ، تنسحب إلى قلب جزيرتها ، وتعيش في وهج الشمس ، ولا تذكر تاريخها العريق إلا أصداء واهنة . . أمة تحرس القوافل التجارية للآخرين ، وتعمل وسيطة بين الشرق والغرب . . ولكنها في حقيقة ذاتها ليس لها ذلك الوجود الحضارى الكبير الذى تقف به مع هذه الدول . . فن الطبيعي أن يكون شعرها على مثل هذا الجفاف الذى نراه في الشعر الجاهلى ، وهذا الاهتمام بظواهر الأشياء دون بواطنها . ورصد الجزئية الحسية دون النظرة الكلية للوجود ، والسعى على أرض جرداء تحت وهج الشمس دون الانطلاق في غمار عالم الأسطورة الفسيح . .

ولتم المأساة فصولا . . ترصد الزمن أصداء الأساطير العربية في الشعر الجاهلى . . فجاء الإسلام ديناً عقلياً ، ينير للناس سبل حياتهم العملية ، وصلاتهم بعالم الغيب ، ويحارب الأساطير الخافلة بشعائر الوثنية وعقائدها ، ثم كان المسلمون في بداية عهدهم بالإسلام أشد حرصاً على مراعاة جانبه ، من مراعاة هذه الأساطير التى ينفر منها الذوق الإسلامى الجديد . .

ومن ثم تجاهل الرواة هذا الشعر الوثنى ، ومن الطبيعي أن يلحق بكثير من النصوص التى وصلت إلينا كثير من تحريف الكلم عن مواضعه ، ومن إخفاء معالم هذه الوثنية ، فغيرت كلمات ، ونسقت من جديد قصائد ، واخترعت أخرى ، حتى جاء الشعر الجاهلى - من وجهة النظر هذه - كأن لم يمسه سوء .

ثم كانت حاجتنا إلى المعاجم اللغوية التي تهتم بتطور معاني الكلمات ، وما يحيط بها من أصباغ المعارف والمعتقدات والفنون ، فان « معاجمنا اللغوية قاصرة قصوراً واضحاً عن خدمة الشعر ، أضف إلى ذلك حاجتنا إلى « معاجم أخرى كثيرة تحدثنا مثلاً عن الأساطير العربية . والعلم بالأساطير يثرى فهمنا للشعر . . فقد نشأ الشعر العربي . كغيره من الشعر ، في أحضان الأساطير ، والأساطير جزء هام من النشاط الروحي . وإذا لم يكن بد من أن يقرن الشعر العربي بأشياء فلتكن الأساطير ، وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، فكل هذه العناصر تؤلف مجالا متشعباً متفاعلاً . وربما تكون أمور السياسة والاقتصاد والعادات الاجتماعية نتمسها بحيث لا تتميز من طابع أسطوري (٢) » .

ولنأمل إلى أي حد كانت هذه المعاجم المنشودة ستخدمنا في الكشف عن أعماق الشعر ، وأبعاده النفسية والفكرية . . إذا ما نظرنا إلى هاتين الصورتين الشعريتين « جناح الصباح » و « شمس العدالة » على أنهما مترسبتين في لغتنا الشعرية المعاصرة من أقدم ديانة وجدت على ثرى مصر — الذي شهد أقدم الحضارات على الإطلاق فيما يرجحه كثير من المؤرخين — فقد كان اله الشمس يتقنص — فيما كانوا يعتقدون — جسد « سقر » ، لأن تخليق هذا الطائر المرتفع كان يخيل للقوم أنه يكاد أن يكون رفيق الشمس في علوها ، وأن الشمس لا بد أن تكون صقراً مثله « ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز في الديانة المصرية القديمة ، وقد انحدرت إلينا هذه الفكرة عن طريق الأدب العبراني في تشابيه التي منها « جناح الصباح » و « شمس العدالة » التي تحمل الشفاء في جناحها (٣) » .

(١) انظر في « مصادر الشعر الجاهلي » تخرج المسلمين من رواية غير القرآن ، وما تعرضت له بعض المدونات من حرق وغسل . . (ص ١٣٩ ، ٦٢ ، ٦٣) .

(٢) دكتور مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربي » ص ٢٠٧ وما بعدها .

(٣) جيمس هنري برستد « فجر الضمير » ترجمة الدكتور سليم حسن — « الألف كتاب » ص ٤٤ .

ومن أجل هذا نحس إحساساً عميقاً بأن في أغوار الصور الشعرية وخاصة لدى الأمم في أطوارها الأولى — تكمن لغة الأساطير ورموزها . ونرى من المشروع أن تبدأ قراءة جديدة للشعر الجاهلي . ترهف سمعها لأصداء الأساطير القديمة . . . دون حصر نفسها في الدائرة العربية ، بل مستهدية أيضاً بأساطير الأمم الأخرى ، البابلية والآشورية والفرعونية والعبرانية . . فما كان الإنسان العربي — وبخاصة الشاعر — في ذلك الزمان . إلا ابناً لهذا العالم المتفاعل الحصب .

وأخيراً فقد كانت هناك حركة تراجع أو قل انحطاط لعبادة الأوثان ، ومحاولة للتجمع حول فكرة « التوحيد » ، ونبتد تعدد الآفة . وبالتالي إضعاف شأن الأساطير والاستخفاف بهيمنتها السابقة على العامة . ولعل هذا هو السبب في خلو المعلقة — وهي أشهر وأطول قصائد الشعر الجاهلي — من الاهتمام بالدين جملة فالمعلقة — كما يقول الأستاذ الدكتور بدوى طبانة — لم تعرض لدين العرب وعقائدهم في الجاهلية الاقليلا . وأكثر هذا القليل ورد في معلقة زهير بن أبي سلمى ، الذي ذكر تعظيم العرب للكعبة . وأنهم كانوا يقسمون بها لاثبات صدقهم وذلك في قوله :

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينا لنعم السيدان ولدتهما على كل حال من سجيل ومبرم

وفي معلقته إيمان بالله ، ووصف له بأنه يعلم السر والنجوى . وإيمان بالبعث والنشور ، والثواب والعقاب . وذلك في قوله :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وفى المعلقات من ذكر الوثنية ، والاشارة إلى عبادة الأوثان شئ قليل جداً هو الذى أشار إليه امرؤ القيس يصف سرب بقر الوحش :

فعن لنا سرب كأن نعاجسه عذارى دوار فى ملاء منيل
وهو صنم كان أهل الجاهلية إذا نأوا عن الكعبة نصبود وطافوا حوله .
وفىها قليل من الاشارة إلى الرهبان المنقطعين عن الناس ، والمشغولين عن الحياة بالعبادة ، وذلك فى قول امرئ القيس يصف صاحبه بالبهاء والاشراق :

تضىء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبطل
ومثل ذلك قوله :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه كلمع اليدين فى حبي مكمل^(١)
يضىء سناه أو مصابيح راهب أهال السليط بالذبال^(٢) المقتل^(٣)

كان هذا التراجع عن عبادة الأوثان يحدث فى الجزيرة العربية كما كان يحدث فى الدولة الرومانية قبيل الاسلام ، ولذلك كان التوحيد الاسلامى أمراً غير مناجىء لأحد^(٤) ، فقد سبقته ارهاصات كثيرة زعزعت من قيمة البقية الباقية من عبادات الجاهلية فى نظر الكثيرين . . ويمكن الاشارة إلى العوامل التى أضعفت عبادات الوثنيين فوق ضعفها الطبيعى لضعف الأمة العام ، وتفككها ، ومطاردة القوى الخارجية لتجمعاتها — فيما يلى :

(١) الحبى : السحاب المتراكم ، والمكمل الذى عليه الاكليل .

(٢) السليط : الزيت عند عامة العرب ، وعند أهل اليمن دهن السمسم ، والذبال جمع ذبالة وهى الفتيلة التى تكون فى السراج .

(٣) د . بدوى طبانة « معلقات العرب » ط ٢ ص ٢٩٣ وما بعدها .

(٤) انظر — موقف القرآن من أهل مكة (لم ينكر على أهل مكة تعيدهم لإله واحد) وموقفهم من الرسول فى أول عهد . جواد على — تاريخ العرب قبل الاسلام . ج ٥ ص ٤١٧ .

أولاً - ضعف العقائد الوثنية خارج الجزيرة العربية . وقيام مدارس فلسفية بنقض تعدد الآلهة ، والسخرية من الشعائر الدينية . والنزوع نحو التوحيد^(١) « حتى ان النصرانية حينما عرضت على العالم عقيدة التوحيد لم يجد اليونان والرومان فيها شيئاً غريباً جديداً بالنسبة إليهم^(٢) » .

ثانياً - تغلغل حركات التبشير بالدين المسيحي وبالدين اليهودي بين العرب ، ونجاحها في استمالة بعض القبائل ، وبعض العقول . والبعد بها عن مهانة الأوثان . .

ثالثاً - ظهور الكنائس العربية كصوت مسموع في الجدل الديني الذي كان يشغل بال العالم المسيحي آنذاك . والدائر حول طبيعة المسيح ، بل تنسب بعض كتب التواريخ الكنسية إلى الملك الحارث بن جبلة « ملك العرب النصارى » تغلبه في مناظرة جرت له مع البطريك أفرام (٥٢٦ - ٥٤٥ م) وافحامه في الجواب . كما نسبت إلى آخرين من العرب مواقف شبيهة بهذا . . وكلها تعنى أن العرب لم يكونوا تابعين فحسب للتبشير المسيحي ، بل كانوا أصحاب وجهة نظر في أدق المشاكل اللاهوتية^(٣) .

رابعاً - ظهور نزعة الحنفاء . . وهم مجموعة من ذوى الأذهان الصافية ، رفضوا عبادة الأصنام ودانوا بالتوحيد الخالص^(٤) .

خامساً - جاء في بعض الروايات « أن محاولة القضاء على أخبار الوثنية

(١) انظر : فؤاد جرجي بر بارة « الاسطورة اليونانية » ص ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٤٤ ، ٤٧ .

(٢) تاريخ العرب : ج ٥ ص ٥٣ .

(٣) انظر : « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٦ - ٧٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٤) انظر السابق - ج ٦ ص ٢٩٣ « ٢٩٥ » ج ٥ ص ٣٧٠ .

وذكرياتها إنما ظهرت قبل الاسلام بقرون ، وأن الاسلام حين ظهر في شبه الجزيرة كانت أكثر أخبار الجاهلية القديمة قد طمست «^(١)» .

سادساً - لم يكن أهل مكة ، كما يتبين من القرآن الكريم ، ومن الشعر المنسوب إلى الجاهليين قوما وثنيين على النحو المفهوم من الوثنية ، وجماعة جاهلة مشركة لا تفهم شيئاً عن وجود خالق ، اعتقدت بالهة عديدة ، وبأن الأصنام هي أرباب حقاً تنفع وتضر . بل كانوا يعتقدون بوجود إله واحد خالق السموات والأرض ، فهم - إذن - في عقيدتهم موحدون «^(٢)» .

لعل كل ما سبق يحتم علينا أن نروى في الحكم على الأمة العربية ، فلا الصحراء كانت بيتها الوحيدة ، ولا تراث اللغة الفصحى كان كل تراثها ، ولا حتى هذا القدر وصل كاملاً ، وما وصل إلينا لم تعد لدينا الوسائل الكافية لدراسته دراسة تنفذ إلى اغواره ، وتستشف مرامييه ، وتقف على حقيقة رموزه ، وظلال أساطيره . . وخير ما نفع الآن أن نريث أمام قضية الأساطير العربية القديمة ، فربما يضع التاريخ أمامنا وثائق لم يعثر عليها بعد . .

غير أن أيدينا لم تخل من لمحات كثيرة هنا وهناك تستطيع أن تضع أمام أعيننا فكرة أولية عن وجود أساطير عربية ، وعن انطواء الشعر الجاهلي على كثير من الرموز والإشارات الأسطورية . .

(١) انظر : السابق - ج ١ ص ٦٨ ، ٦٩ وانظر : بركلمان « العرب والامبراطورية »

ص ٢٧ ترجمة د . نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي - بيروت .

(٢) جواد علي « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٥ - ص ٢٤ ٤

١ - قيام حضارة زراعية :

أشرنا فيما سبق إلى وجود حضارات عربية مزدهرة ، وبخاصة في جنوب الجزيرة ، وأطرافها . وأن هناك احتمالات كثيرة لوجود حضارات أخرى في قلب الجزيرة بادت آثارها بسبب تغيرات الطقس . . ومعنى وجود هذه الحضارات الزراعية أن البيئة التي نمت في حوضها أساطير الاغريق والفراعنة والاشوريين قد وجدت . وبالتالي ونتيجة لتعامل الانسان الباكر مع الطبيعة - وشهوده مواسم الازدهار والجذب^(١) ، وملاحظته للأنواء والرياح والأمطار . وعلاقة الجزر والمد بالقمر . إلى آخر هذه الظواهر المثيرة . . نتيجة لذلك تنشأ حول هذه الظواهر أساطير هي جزء من عبادة الانسان للطبيعة في ذلك اللور الحضارى . . ولم تكن هذه الحضارات بمعزل عن العالم ، بل كان لها بكل من حولها صلات تجارية وثقافية قديمة ، وكان لشبه جزيرة العرب « شأن عظيم في العالم الاقتصادى . كانت على اتصال دائم بمصر وحوض البحر المتوسط وبالمحيط الهندي^(٢) » ومن الطبيعى أن تؤثر وتتأثر بهذه الصلات .

٢ - الكتابة والدين والعارة :

(١) وقد اهتمت هذه الحضارات إلى الكتابة - وهى من أرقى علامات التقدم - واتخذت لها خطا خاصا عرف باسمها (القلم الحميرى) . وتجاوز حدود بلاد العرب قبل المسيح فعبّر إلى مصر . حيث عثر في موضع « قصر البنات » على طريق قنا ، وكذلك

(١) « يذهب فريزر إلى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الاله المحتضر واسطوره ، وخير نماذج له هى أودونيس وأتيس وأوزيريس ، انظر : د . عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية ص ١٨ .

(٢) انظر : جواد على « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٥ - ٦٤ - ٣ (السابق :

بالجزيرة ، على كتابات بهذا القلم ، وعثر على كتابات بالخط
المسند في جزيرة ديلوس . . وقد تحدث جواد على عن أخبار
الكشوف عن كتابات أخرى بأقدم الخطوط العربية المعروفة
إلى الآن (خط المسند) مبنوثة في أنحاء الجزيرة العربية . وعن
آثار حضارية في مناطق كان يظن أنه لم يوجد بها حضارة ، ثم
تأثير هذا الخط في الكتابة الحبشية مما يشير بالطبع إلى تأثير
الثقافة العربية في الحبشة وفي السواحل الأفريقية المقابلة لبلاد
العرب ، وما يقال عن وجود هذا التأثير نفسه في كتابات أخرى
منها الخط البربري القديم الذي يعود إلى أيام قياصرة رومة والقلم
البرامشي الهندي^(١)

ولاريب في أن لوجود الكتابة ولانتشارها على هذا النحو دلالة
على نهج الحضارة وفتائها ، وامتداد صلاتها . . وضرورة
تأثيرها وتأثيرها . .

(ب) وكما وجدت الكتابة في حضن هذه الحضارة ، وجد الدين ،
وجد كعبادة اكل مظاهر الطبيعة . ولتأليه الشمس والقمر
والنجوم « لقد حفظت نصوص المسند أسماء عدد لا بأس به
من الآلهة ، كان الناس يقضون الليالي سهرًا في عبادتها والتودد
إليها ، لتفعلهم في دنياهم وآخرتهم ، ويتقربون إليها بالنذور
وبالقرايين . . وهذه الأسماء وإن كانت عديدة ، أكثرها ليست
سوى كني ونعوت لآلهة إذا فحصت وجد أنها آلهة معدودة
لاتتجاوز ثلاثة آلهة في رأى الباحثين في العرييات الجنوبية ،
هى : القمر والزهرة ، والشمس .

وهذا التلوث الكوكبي يدل في رأى الباحثين في أديان العرب الجنوبيين ، على أن عبادة العربية الجنوبية هي عبادة نجوم . وهو يمثل في نظرهم عائلة مكونة من ثلاثة أشخاص هي : الأب وهو القمر ، والابن وهو الزهرة ، والأم وهي الشمس^(١) .

ولم تكن صلاتهم بمظاهر الطبيعة الأخرى أقل من صلاتهم بالشمس والقمر والنجوم ، فكان منهم من يقدس البحار والأمطار ، والنخيل والآبار « وكانوا يخاطبون الجبل كما يخاطب الرجل أخاه ، وكانت الجبال تؤثر في حياة الانسان . أما الشجر فلم يكن أقل شأنًا في حياة العرب الاجتماعية ، فكان العربي يجعل القرابة بينه وبين النخل ، كما روى عن النبي « ص » « أكرموا عماتكم النخل^(٢) » . . وكان العربي يجعل النخلة رقيبًا وحارسًا على زوجته في مدة غيابه ، كما قيل إن العرب في الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة ، وشد غصنها منها إلى الآخر ، وتركها ، فإذا عاد من سفره ذهب إليها فان وجدها بخالهما مشدودين استدل بهما على أن حليلته ماخاذه في غيبته ، وان وجدها محلولين استدل بهما على خيانتها . . وقيل في جبل أبي قبيس . . في كنيته بأبي قبيس : إن آدم كناه بذلك حين اقتبس من نار التي بأيدي الناس^(٣) . . » كما وجد الأنبياء ، والمبشرون بديانة سماوية « وقصة أيوب عربية باتفاق الشراح المؤرخين ونقاد العهد القديم ، ولها نظائر في الأدب العربي

(١) السابق ج ٥ - ١٢٠ .

(٢) دلالة هذا الحديث إذاصح عن الرسول ، أن الرسول استخدم في كلامه الأسلوب الشائع بينهم ولم يقصد به حقيقته ، وإذا لم يصح فإن من حمل عليه تصور أنه في حدود الممكن ، فتبقى دلالة شيعه قائمة .

(٣) د . محمد عبد المعيد خان « الأساطير العربية قبل الاسلام » ص ٥١ ، ٥٢ ، ١٠٠ .

ان لم تكن هي القصة بعينها منقولة في رواية أخرى^(١) « بل يرى العزاد أنه » على خلاف الشائع بين أصحاب الدعايات والعصبيات كان أنبياء العرب أساتذة الأنبياء العبريين في أهم الأصول الدينية وهي مسألة الخير والشر ، ومسألة الثواب والعقاب^(٢) .

(ج) العمارة : وكان لعرب الجنوب في إبان ازدهار حضارتهم « قدم راسخة في عمارة القصور والهياكل وتشديد السدود^(٣) » ، وماحدث سد مأرب يبعد ، وقد أورد جواد علي في كتابه « تاريخ العرب قبل الاسلام » تجاه (ص ١٢٢ ج ٥) صورة للأعمدة الباقية — حتى الآن — من معبد الاله « المقة »
 ترينا عظمة هذا المعبد ، وعظمة فن العمارة في ذلك الزمان ، وتجاه (ص ١٣٠ ج ٥) تمثالا من البرنز لمعبد يكرّب ، نذر لمعبد الصنم « المقة » من القرن السادس قبل الميلاد ، ترينا أيضاً مع أهمية هذا الاله لمحة من فن النحت عند العرب وارتقائه ودقته في ذلك الزمن السحيق .

ولقد دار حديث طويل في الكتب العربية عن مدن شيدها الجبارة ، وقصور عمرها الملوك . . كمدينة ارم « إرم ذات العماد ، التي لم يخلق مثلها في البلاد » وقصرى الخورنق والسدير ، وعرش بلقيس ، كل هذه روائع في فن العمارة لا يصل إليها المجتمع إلا في مرحلة التقدم والازدهار . .

الكتابة والدين والعمارة . . ثلاثة أقاليم ازدهرت في الحضارات العربية

(١) العقاد . ابليس . ص ٩٦ .

(٢) أنظر السابق ص ٩٨ .

(٣) د . شوقي ضيف « العصر الجاهلي » ص ٢٨ وما بعدها .

الجنوبية والشمالية . . وليس من المساع أن توجد في بيئة ولا توجد معها وحولها مجموعة من الأساطير على مثل هذا المستوى من التقدم والسمو . . وليس من الموضوعية أن نحكم لضياع هذه الأساطير . ومجموعة الآداب العربية القديمة ، بغير وجودها أصلاً ، أو التشكك في رचितها . وقدرة الخيال المبدع الذي أنشأها . .

٣- شعائر وطقوس^(١) :

لقد بقيت - مع ضياع الأديان الجاهلية - مجموعة من الشعائر والطقوس - تماثل تلك التي نقرأ عنها في تاريخ اليونانيين وأساطيرهم . .

فكانت معابد هذه الأرباب ونصبها . مثابة لكشف الغيب ، والتنبؤ بالمستقبل على نحو ما كان لدى اليونانيين . . « يقصدها أهل الحاجات لسؤال الآلهة عما عندهم من مشكلات . أو عما سيخبئه لهم المستقبل من أمور ، أو عن أعمال يريدون القيام بها ، أو عن سرقة ، وما شابه ذلك من طلبات^(٢) » ، وكانت تقدم القرابين لهذه الأرباب ، وتقام الصلوات ، وترجى الدعوات^(٣) على نحو فردي وجماعي . يؤدي لها الولاء عند التأهب للسفر . وعند العودة منه ، كما كانت تقام عندها الحفلات في المناسبات القومية ، والأعياد الدينية ، وكان « الحج إلى مكة . وإلى البيوت المقدسة الأخرى ، مثل بيت اللات في الطائف . وبيت العزى على مقربة من

(١) يرى بعض علماء الأساطير أن الطقوس قد سبقت نشأة الأسطورة التي تعد عندهم تفسيراً تمثيلاً لطقوس ، انظر د . عبد الحميد يونس - الحكاية الشعبية - ص ٣٨ .

(٢) جواد على « تاريخ العرب قول الإسلام » ج ٥-١٧٦ وما بعدها .

(٣) « وفي المتاحف الأوربية ، وفي مكتبات بعض الجامعات ، وفي أوراق المستشرقين ، مجموعة من النصوص النمودية التي يزيد عددها على ألف وسبعمائة نص ، جميعها في مواضع دينية ، وأدعية للالهة النمودية » جواد على - السابق - ج ١ ، ٢٥٠ .

عرفات . وبيت مناة . وبيت ذى الخليفة ، وبيت نجران ، وبقية البيوت الجاهلية المعظمة . إنما هو أعياد يجتمع الناس فيها بأبهى ما عندهم من حلل ، واجمل ما يملكون من ملابس . للاحتفال بتلك الأيام^(١) .

وقد بلغت الصلات بين بعض العرب ومعبوداتهم غاية من السمو الروحي والأخلاقي . فيلاحظ « أن النصوص العربية الجنوبية لا تسمى القمر باسمه دائماً في النصوص ، وإنما تشير إليه بكناه . وصفاته في الغالب ، ويظهر أن ذلك من باب التأدب والتجمل أمام رب الأرباب . . وقد خاطبه المؤمنون بالأب ودعوه أيضاً بـ « عم » . . وهناك صفات أخرى عديدة ذات مفاهيم أخلاقية عالية : ترينا الإله إلهاً مساعداً حامياً محباً لأبنائه المؤمنين به . كما يحب الآباء أبنائهم الأعزاء ، إن هذه النعوت رفعت تفكير العرب الجنوبيين في آلهتهم من المستوى المادى إلى المستوى الروحي الأخلاقى ، فجعلت الآلهة فكرة أخلاقية سامية ، لا مجرد حجر أو خشب أو معدن مصنوع^(٢) . »

وفي المعجم الإسلامى كثير من الألفاظ الدينية الجاهلية كلفظي الحرام والحلال « ويلاحظ أن القيامة والبعث والحشر والجنة والنار هي من الكلمات العربية الأصيلة ، التى لا يستبعد أن يكون لها مفهوم قريب من مفهومها الإسلامى عند الجاهليين^(٣) . »

وقد حفظت لنا بعض النصوص صورة من التلبية في الجاهلية ، في

(١) السابق : ج ٥ - ٢١٧ .

(٢) جواد على - السابق - ج ٥ - ١٢٣ ، ١٢٥ .

(٣) المصدر السابق : ج ٥ - ٢٥٢ . وانظر : د . بدوى طهانة « معلقات العرب » ط ٢

ص ١٩٣ وما بعدها .

نشيد نتصوره يؤدي جماعيا ، في حميا التبعد ، وهو قريب في ألفاظه
من التلبية الاسلامية وليس فيه شيء من معاذلات الوثنية ، مما يدل على مرحلة
من نقاء العبادة ، ونقاء الصلة بين العابد وربّه ، وهذا النشيد هو :

لبيك ربنا لبيك
والخير كله بيديك

* * *

لبيك ان الحمد لك والملك لاشريك لك
الا شريك هو لك تملكه وما ملك
أبو بنات بفدك

* * *

لبيك يامعطي الأمر لبيك عن بني النمر
جئنك في العام الزمر نأمل غيثا ينهمر
يطرق بالسيل الأحمر^(١)

* * *

لبيك رب همدان من شاحط ومن دان
جئنك نبغي الاحسان بكل حرف مدعان^(٢)
نطوى إليك الغيطان نأمل فضل الغفران
لبيك عن بجيلة الفخمة الرجيلة

(١) الأمر : الرجل المبارك يقبل عليه المال . الزمر : المجدب القليل الخير ، الليل :
الأمر : الذي ينبت الشجر الكثيف الملتف .
(٢) حرف : ناقة ضامرة صلبة .

ونعمت القبيـلة جاء تك بالوسيلة
تومـل الفصيلة^(١)

* * *

ليـك حقاً حقاً تعبدا ورقـبا
جئناك للنصاحـه لم نأت للرقاحة^(٢)

* * *

ليـك عن سعد وعن بنـها وعن نساء خلفها تعنيا
سارت إلى الرحمة ترتجـها^(٣)

وإذا كانت الحفلات الدينية ، ومختلف الصلوات بين العرب وآلهم ، مجالا لنمو الأساطير وانتشارها ، فإن حفلات الاستسقاء ، والتجمع في أوقات الخطر ، ومناسبات الزفاف والموت ، وغير ذلك من المناسبات الاجتماعية الهامة ، فرصة — لاريب فيها — لنسج الأساطير وإنشاء الأشعار التي تدور في فلك هذه الأساطير ، وتستقي من أحداثها ورموزها . . غير أننا قد فقدنا الكثير من ذلك أيضاً ، ولعل في صلته بأساطير الجاهلية أكبر سبب في ذلك ، « وربما كان في إسم الداجنة والمدجنة » وهي القينة تغنى في الدجن وحين ظهور الغيم في صفحة السماء ، مايدل على أنهم كانوا إذا عزهم المطر ، وغلبهم الجذب توجهوا بالغناء إلى آلهة الغيث والخصب »^(٤) وقد احتفظ الاسلام بصلاة الاستسقاء هذه بعد أن غير — بالطبع — من دعواتها ورموزها .

(١) الرجلية : القوة الشديدة .

(٢) النصيحة : الإخلاص ، الزقاحة : الكسب والتجارة .

(٣) النص من كتاب « الحياة العربية في الشعر الجاهلي » للدكتور أحمد الخوي — ط ٤

ص ٤٠٠ وما بعدها

(٤) د. شوق ضيف « العصر الجاهلي » ص ١٩٢ ، ١٩٣

٤ - عالم الجن :

بقيت لنا كثير من الاشارات والحكايات التي دارت حول صلات العرب بما يسمى « عالم الجن » فقد كان في نظرهم عالماً يتمتع بقوى تفوق قوة البشر ، ومع ذلك يخالط الأعراب ويخالطهم ، وتزأوج معهم ، ويوحى إليهم الشعر العظيم . . فكما نسب اليونان شعرهم إلى الآلهة نسبة العرب إلى الشيطان ولكن المراد في الحالتين قوى روحية توحى بالشعر . ولم يكن الحاجز حصيناً حتى عند اليونان أنفسهم : فقد روى شيشرون عن ديموقريط انه قضى بأن الشعر العالى لايتأق بغير الجنون ، بغير وحى خاص يشبه الجنون ، أو هو من وحى الجن Genit ومفردها Genius والواقع الثابت أن الأقدمين لمسوا ما بين الشعر وما فوق الطبيعة من صلة ، ترى ذلك في ايتمولوجيا اللغات واضحا ، عد إلى اشتقاق كلمة « جنون » في العربية ، وجينيوس في الإنجليزية وجنى في الفرنسية Genie ، ثم اكشف عن معنى جينوس في اللاتينية ترى أن الجن في كل حالة مسئولون عن التفوق الذهني كما هم مسئولون عن الجبل العقلى^(١) .

وقد كان لكل شاعر في الجاهلية جنى يوحى إليه بالشعر ، فقال
الراجز :

إني وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو عني
فان شيطاني أمير الجن يذهب بي في الشعر كل فن
وقال حسان في جاهليته :
إذا ما ترعرع فينا الغلام فما ان يقال له : من هو

(١) د. عبد الرازق حميدة « شياطين الشعراء » ص ١٠ ، ١١ وانظر فن الشعر لموراس
ترجمة الدكتور لويس عوض ص ٥٣ ، ٥٤ .

إذا لم يسد قبل شد الازار فذلك فينا الذى لاهوه

ولى صاحب من بنى الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه

وقد أكثروا من ذكر صحبتهم للجن . ومعاشرتهم ، مفاخرة بشجاعتهم ،
وقدرتهم على ما يعجز عنه الناس ، قال عبيد بن أيوب العنبري أحد لصوص
العرب :

تقول وقد أملت بالأمس لمسة مخضبة الأطراف خرس الخلاخل
أهذا خدين الغول والذئب والذي يهيم بربات الحجال المراكسل

وقالوا : انه رأى نارها التي كانت توقدها للمستغرب المتقفر فيأنس
ويهدى :

فلله در الغول أى رفيقة لصاحب ففر فى المهامه يذعر
أرنت بلحن بعد لحن وأودت حوالى نيرانا تلوح وتزهر^(١)

ويزعمون أن تأبط شراً لقي الغول فراودها عن نفسها فأبت فقتلها وقال
فى ذلك شعراً^(٢).

كما حدث عبيد بن أيوب عن نفسه أنه تزوج الغول ، إلى آخر هذه
الأخبار الطريقة التي تذكر في أكثر من مرجع . . فعالم الجن لدى تراثنا
عن الجاهلية ، عالم خصب وثرى ، وهو جزء من علاقتهم بعالم الغيب ،
ونستطيع أن نجد فيه من الرموز إلى قوى الطبيعة ، ونوازع النفس الانسانية

(١) انظر الحيوان للجاحظ ٥-٤٣ = ٦-٥٠، ٥١، ومروج الذهب ١-٢٥٣ وهناك

أخبار أخرى فى هذه المواضع وغيرها وانظر أيضاً - د. الحوفى - الحياة العربية ص ٤٦٩ .

(٢) انظر الأغاني ١٨ ٢٠٩

مانجدة في بعض أساطير الأمم الأخرى ، ولقد رأى بعض المؤرخين أن الإيمان بالجن عند بعض الجاهليين « لعب دوراً فاق الدور الذي لعبته الآلهة في مخيلتهم ، فنسبوا إليها أعمالاً لم ينسبوها إلى الأرباب ، وتقربوا إليها لاسترضائها أكثر من تقربهم إلى الآلهة ، إنها عناصر مخيفة رهيبة تؤذى من يؤذيها ، وتلحق به الشر والأمراض ، ولذلك كان استرضائها لازماً لأمن الآفات ، وهذه العقيدة جعلت الجن في الواقع آلهة ، بل أكثر سلطة ونفوذاً منها ، وصيرت عمل الآلهة سهلاً يسيراً تجاه الأعمال التي يقوم بها الجن ، وفي القرآن الكريم أن قريشاً جعلت بين الآلهة وبين اللجنة نسباً (الصافات : ١٥٨) وأنها جعلت الجن شركاء لها (الانعام : ١٠٠) وأنها تعبدت لها (سبأ : ٤١) . . . » (١) .

فعالم الجن - إذن - جزء من حياة خيالية عامرة ، استطاع العرب فيها أن يجسموا الروى ، ويشخصوا الطبيعة ، ويصوروا نوازع النفس الانسانية ، فاذا أضيف إلى ما ينبغي أن يكون لهم من أساطير في حضاراتهم المختلفة « ودياناتهم المتعددة ، استطعنا أن نلاحظ مدى ضخامة تراثهم وتنوعه في هذا السبيل ، وان الاستدلال على غير المحسوس بالمحسوس وعلى عالم الغيب بعالم الشهادة ، هو جزء من الاستدلال العلمى المعترف به ، على أنه مادامت وثائق هذا التراث الأسطورى ليست بأيدينا ، فان الموضوعية العلمية تقتضى التوقف ، لاتبيح التهجم والانتقاص من العقلية العربية ، كما لاتبيح التباهى والادعاء . .

٥ - تقبل العقلية العربية للأساطير :

قد استطعنا في الصفحات السابقة ، ان ننقض ذلك الرأى القائل بأن

العقلية العربية - بطبيعتها - لاتستطيع أن تبتكر الأسطورة . . . وهنا نذكر طرفاً من تقبل العرب للأساطير ، وصياغتها ، حتى في عصر الدين الاسلامي (دين العقل والتجريد) فقد تقبلت العقلية العربية كثيراً من الأساطير التي نقلت إليها عن الأمم المجاورة . فشحت كتب التفاسير القرآنية بأساطير يهودية ، وشحت كتب التاريخ بأساطير ملفقة عن نشأة العالم ، وأخبار الأمم البائدة ، ونسجت أساطير حول أيام العرب في الجاهلية ، وحول أحداث المسلمين على مدى تواريخهم ، وتقبلت العقلية العربية الخارق والمعجز في قصص الأنبياء ، وأقامت حول عدد لا يحصى من الأولياء والمتصوفة قصصاً تطرف فيها الخيال ، ونخرت لهم الطبيعة ، فشوا على الماء ، وعبروا في لمح المسافات ، وأوقفوا مجارى الأنهار والبحار ، وعلموا مغيبات الأمور . . . ثم تقبلت العقلية العربية امتزاج الدين الاسلامي وتاريخه ، بكثير من أساطير الفرس وعقائدهم ، وظلت « الشيعة » بغرائب اعتقادات بعض فرقها « جزءاً من التاريخ الاسلامي والعربي العام ، ونظيراً لأهل السنة . . . وما ذلك جميعه إلا دليل على أن العرب لم يكونوا أقل من غيرهم في قدراتهم العقلية ، وفي نمو خيالهم واتساعه ، وقدرته على التحليق والابتكاره . ثم كانت المساهمة العربية الجديرة بالاشارة في تقبل العقلية العربية للفن القصصي في « كليله ودمنة » و « ألف ليلة وليلة » وغيرها من حكايات الشعوب الأخرى ، بالنقل إلى اللغة العربية ، أو التعريب والاضافة كاحداث في ألف ليلة وليلة . . .

٦ - الحكايات الشعبية :

(١) وتشمل السير الشعبية التي نسجها العرب على مدى تاريخهم المدون ، في أدبهم الشعبي حول أهم الأحداث التي مرت بهم ، وقد اختلط فيها الواقع بالخيال . وسبحت الحقائق التاريخية

في خضم من مخترعات الرواة ، وما تفتق عنه خيالهم الحصب
« وقد وصل إلينا منها مجموعة قليلة هي عنبرة بن شداد ، وذات
الهمة ، وفتوح اليمن والسير الهلالية . والظاهر ببيرس . وسيف
بن ذى زن ، وحمزة البهلوان ، وفيروز شاه ، وأحمد الدنف ،
وعلى الزبيق ، وغيرها كثير مما أشار إليه كثير من الدارسين ،
ولم نضع أيدينا على مخطوطاته بعد . حتى ليقول الدكتور فؤاد
حسين - في كتابه قصصنا الشعبي - ليس هذا كل راثنا
القصصى الاسلامى . فدور الكتب مملئ بالمخطوطات التى تملأنا
على غزارة الخيال العربى ، وقوته الخالقة (١) » .

(ب) كما تشمل ذلك الجهد الفذ في « ألف ليلة وليلة » حيث استقبلتها
العقلية العربية بطريقة نادرة ، وأخضعت قصصها لطريقها
الحكاية الخاصة ، وطبعها بالطابع العربى . ثم أضافت إليها
من مبتكراتها الكثير ، وفي ذلك يقول بعض الباحثين : « أما أكثر
ما يقدمه العرب من حكايات ناجحة فهو حينما يحكون من وحي
ابتكارهم الخالص الصرف ، فأى شعب من الشعوب قدم من
عنده مثل هذا التصوير الممتع الرائع الذى قدمه العرب في حكاية
(يذكر المؤلف مجموعة من الحكايات العربية الأصيلية (٢))
أما غير ذلك من حكايات ألف ليلة وليلة التى نعدّها ممثلة لفن
الحكاية الخرافية عند العرب . بل التى تسربت إلى حكاياتنا
الخرافية (يعنى الأوربيين) فهى تلك التى استمدّها العرب
من شعوب أخرى ، وان أشبعوها بروحهم وفهم .

(١) انظر : فاروق خورشيد « أضواء على السير الشعبية » ص ٢١ .

(٢) انظر - الحكاية الخرافية ص ١٩٨ .

وبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث أنهم خلقوا عن طريق فهم في الرواية صوراً جديدة كل الجدة سواء من خلال تلك الحكايات التي نشأت عندهم ، أو تلك التي أخذوها عن الشعوب الأخرى ، تلك الصور التي تأسرنا دائماً أبداً عن طريق روعتها التي تنبع من حياة البذخ ، وطراوتها المستسلمة الباقية ، وفنها المليء بالمغزى وفكاهتها المثيرة ، ولا نود أن نعد الأمر من قبيل الصدفة أن أبرز الفرنسيون أنفسهم هذا الفن لغيرهم من شعوب أوربا ، فقد أدركوا ما في تلك الحكايات من سحر ورقة ، ودقة مشاعر ، ورهافة مغزى ، وكذلك ما فيها من تصاوير غريبة^(١) .

بقى الإلماع إلى ما في الشعر الجاهلي من إشارات ورموز أسطورية ، برغم كل العوامل التاريخية والدينية المختلفة . قبل وبعد الإسلام ، التي أشرنا إليها فيما سبق ، والتي استطاعت أن تجرده من أساطيره .

برغم ذلك فإن ما بين أيدينا من شعر جاهلي لا يخلو من إشارات أسطورية قليلة ، فرى الأعشى يتحدث عن سليمان ، وعن جن سليمان ، وعن المباني القديمة العادية المنسوبة إليه . كما نراه يقص علينا بعض الأساطير القديمة ، والقصص الذي كان شائعاً عند الجاهليين مثل عاد وتمود وجاسم ووبار وأمثال ذلك^(٢) .

وفي شعر أمية ابن أبي الصلت - وكان طامحاً إلى النبوة - تقبل واستجابة

(١) انظر : فريدرش فون دير لاين « الحكاية الخرافية » ترجمة د. نبيله إبراهيم ص ١٨٩ وما بعدها .

(٢) انظر : جواد علي - تاريخ العرب قبل الإسلام - ج ٦ - ٢٤٠ ويقول : إن أكثر شعر الأعشى في نظره مما وضع على لسانه ، وعنع فيما بعد ، ولئن ثبت هذا ، فإن قضية الاستشهاد به هنا تبقى قائمة ، حيث كان الرواة ينحلون الشاعر من جنس شعره ، وبعد دراسة دقيقة لحياته ولفنه وثقافته .

لحكايات الكتاب المقدس ، فنجده يصف سفينة نوح ، ويذكر إبراهيم ،
ويقص عن مريم ، وخراب سدوم « ونرى للملائكة مكاناً في شعره »
وصفهم ، وتحدث عنهم ، وتطرق إلى مراتبهم ودرجاتهم وإلى أعمالهم ^(١) .
وسواء كان أمية هو قائل هذا الشعر أو أنه حمل عليه بعضه ، فإن دلالة
اتساع الشعر العربي في الجاهلية للأساطير وما يشبه الأساطير — في نظر رواته
ونظرنا — دلالة باقية . .

ويشير النابغة الذبياني في شعره إلى كثير من الأساطير العربية والحكايات
التوراتية ، فيشير إلى قصة سليمان والجن ، فيقول في معلقته عن النعمان
ابن المنذر .

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه	ولا أحاشي من الأقوام من أحد
إلا سليمان إذ قال الإله له	قم في البرية فاحدها عن الغند ^(٢)
وخيس الجن إنى قد أذنت لهم	يبنون تدمر بالصفاح والغمد ^(٣)
فن أطاعك فأنفعه بطاعته	كما أطاعك وأدله على الرشد
ومن عصاك فعاقبه معاقبة	نهي الظلوم ولا تقعد على ضمده ^(٤)
إلا لملك أو من أنت سابقه	سبق الجواد إذا استولى على الأمد ^(٥)

ويعلق الدكتور شوقي ضيف على هذه الأبيات بقوله : « وواضح أنه

(١) السابق : ٢٥١-٦ .

(٢) احدها : امنها ، الغند : الخطأ في القول والفعل .

(٣) قيس : ذلل ، تدمر : مدينة الزباء في بادية الشام ، الصفاح ، حجارة عراض ،
الغمد : أساطين الرخام

(٤) الضمد : الغيظ وشدة الغضب .

(٥) الأمد : الغاية التي تجرى إليها الخيل ، والبيت معلق بما قبله أي لا تقعد على غيظ
إلا لمن هو مظل في الناس أو قريب منك .

يسترسل في الحديث عن سليمان كأنه من أهل الكتب السماوية ، وقد كان وثنياً على مذهب قومه ، وبحق رأى الدكتور طه حسين أن الأبيات أقحمت على المعلقة إقحاماً^(١) . . . ولعل هذا الرأي يعتبر امتداداً للنظرة إلى العرب ، في عزلة عن العالم ، والحقيقة أن أخبار سليمان كانت شائعة بين العرب ، فلا يبعد — كما نرى — أن يمثل بها النابغة في شعره ، فان لم يكن النابغة هو صانع هذا الشعر — ولا سند لرأى كهذا — فان الذي اصطنعه في الحقيقة تلك الحاجة الواسعة التي تحسبها الشعوب في التعبير عما يشيع بينها من أفاصيل القدامى وأساطير الأولين . .

ويشير النابغة إلى بعض العادات الدينية وطقوس العبادة في الجاهلية حين يقول :

فلا لعمر و الذي مسحت كعبته وما هريق على الأنصاب من جسد^(٢)
والمؤمن العائذات الطير تمسحها ركبان مكة بين الغيل والسعد^(٣)
وفي قوله :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وهل يأتمن ذو أمة وهو طائع^(٤)
بمصطحات من لصاف وثيرة يزرن إلا لا ، سيرهن التدافع^(٥)

(١) د. شوقي ضيف « العصر الجاهلي » ص ٢٧٦ وانظر : د. طه حسين « في الأدب الجاهلي » ص ٣٣٧ وما بعدها .

(٢) مسحت : لمست اتمس التبرك ، هريق : سال ، الجسد : الدم « الأنصاب . الحجارة التي كانوا يذبحون عليها قربانهم للالهة .

(٣) المؤمن : الذي آمنها من الخوف ، العائذات : اللاجئات إلى الحرم ، تمسحها الركبان : يريد أنها تمسح عليها ولا تهيجها بصيد ، الغيل والسعد : أجمتان بين مكة ومنى .
(٤) أمة : دين .

(٥) بمصطحات : أقسم بالإبل التي تصطحب في المسير إلى الحج ، لصاف وثيرة : موضعان في ديار تميم ، الإل : جبل بعرفة ، التدافع : العجلة .

سما ما تبارى الريح خوصا عشونها
عليهن شعث عامدون لحجمهم
لهن رذايا بالطريق ودائع^(١)
فهن كأطراف الحنى خواضع^٢
ويقول عن زرقاء اليمامة :

أحكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت
يحفه جانباً نيق وتبعه
قال ألا ليما هذا الحمام لنا
فحسبوه فألفوه كما حسبت
إلى حمام شراع وارد التمد^(٣)
مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد^(٤)
إلى حمامتنا أو نصفه فقده^(٥)
تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
ويلق الدكتور شوقي ضيف على هذه الأبيات بأنها واضحة الانتحال ،
ولماذا لا يكون استغلالاً شعرياً من النابغة لهذه الحكاية الشعبية المنتشرة في
شبه الجزيرة^(٦) ، فليس لإيرادها في الشعر على سبيل الحقيقة والاعتقاد اليقيني
بها ، بل على سبيل التمثيل ، والتوسع في الخيال والتصوير . . على نحو
ما يقول :

وإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

(١) سما : طائر شديد الطيران شبه به الإبل في سرعتها ، خوصاً : غائرة من شدة
السير وإجهاده ، رذايا : جمع رذية وهى الساقطة إعياء من الإبل ، ودائع ، مستودعات
في الطريق يريد ما سقط منها إعياء فترك .
(٢) شعث : وهو المغبر من طول السفر ، الحنى القسى ، الخواضع : المتطامنة رؤسها
من الأرض .

(٣) فتاة الحى ، زرقاء اليمامة ، شراع : مجتمعة ، التمد : المال القليل .
(٤) يحفه : يحيط به ، نيق ، جبل ، وجعل الحمام يمر في جاذي نيق لأنه إذا مر في
مضيق من الهواء كان أسرع منه إذا اتسع عليه الفضاء وشبه عين زرقاء اليمامة بالزجاجة في صفائها ،
لم تكحل من الرمد : لم يصبها رمد فتكحل منه .
(٥) العصر الجاهلى - ص ٢٨٠ وهو اتباع لرأى الدكتور طه حسين الذى أبداه في
« فى الأدب الجاهلى » ص ٣٢٢ .

(٦) وقد استخدمها شعراء آخرون : انظر : د. نوري حمودى القيس « الأساطير
وانتفاع الشاعر الجاهلى بها » مجلة الأقاليم العراقية الجزء الرابع « . السنة ٥ .

وهذه الصورة الشعرية « وليس الذى يرعى النجوم بأب » فيصور الصباح راعياً حين يأتي يسوق أمامه أغنامه المنتشرة فى السماء إلى حظائرها وأكنافها . . . وشعر النابغة مزدحم بالصور مما يدل على أنه شاعر يجسم إحساساته ومشاعره ، ويعطيها للقارئ من خلال صورة معبرة موحية . . . ومن هذه الصور تصويره للطيور التابعة لجيش ممدوحه الغسانى ، مترقبة إيقاعه بأعدائه ، حتى تنقض على هذه الوئمة المعهودة المرتقبة :

تراهن خلف القوم خزرا عيونها جلوس الشيوخ فى ثياب المراتب^(١)

فانظر إلى هذه الصورة « جلوس الشيوخ فى ثياب المراتب » التى أودع فيها ارتقاب الطير ، ووثوقه ، وهدوءه . وطول صبره على الانتظار ، كما تعود التجربة الشيوخ على الهدوء والثقة ، وقياس المستقبل على أحداث الماضي ، فلم تعط الصورة شكل عصائب الطير فحسب (ثياب المراتب) بل أعطت الأبعاد المعنوية للموقف كله . . . وشاعر هذه طبيعته التصويرية ، من الطبيعى أن يرى فى الأساطير . والحكايات الدينية والشعبية ، عوناً على فنه التصويرى ، ومادة لتشكيل فكره ، وتجسيد إحساسه . . .

ونجد لدى شعراء آخرين إشارات إلى أساطير سنمار^(٢) ، وصاحب الخضر^٣ . كما ينظم عدى بن زيد العبادى كثيراً من الحكايات المتوارثة على نحو يجعلها جزءاً من التراث الأسطورى العربى ، كنظمه لقصة الزباء وجذيمة وقصير الطالب بالثأر^(٤) كما يشير زهير بن أبى سلمى إلى قصة قدار

(١) خزر العيون : جمع أخزر وهو الذى ينظر بمؤخر عينه ، المراتب : ثياب سوداء .

(٢) انظر : ابن كثير « السيرة النبوية » ج ١ ط ٧٣ .

(٣) انظر : السابق ج ١ - ٥٢ وما بعدها وانظر أيضاً : الطبرى ٢ - ٦٢ ، المسعودى

١ - ٢٩٦ ، الأخبار الطوال للدينورى ص ٥٠ .

(٤) انظر : ابن قتيبة « الشعر والشعراء » ص ٢٢٧ وما بعدها . تحقيق وشرح أحمد

عاقرة ناقة صالح الذي كان شؤماً على قومه :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم^(١) .
ويطول بنا الحديث عن هذه الإشارات . ومجاميع الشعر الجاهلي بين
أيدي الدارسين ، ومن السهل أن يقع كل قارئ - مستهدياً بهذا الحيط -
على كثير منها .

بيد أن هذه الإشارات ، وما يماثلها ، في الشعر الجاهلي ، هو ما يطفو
على سطحه فحسب ، فلو أننا قد تعاطفنا أكثر مع الشعر الجاهلي ، وحاولنا
أن نكون معجباً أسطورياً أقرب ما يكون إلى الواقع التاريخي القديم ، ولحظنا
صلوات العرب بالأمم المجاورة ، واتخذنا ما يمكن أن نسميه « منهج طبقات
المعاني » أي أن النص الفني له أكثر من دلالة ، ويعامل معاملة الرموز في
تعدد مراميها الشعورية واللاشعورية . وفي تراثنا بعض من هذا المنهج عند
الباطنية الذين قالوا إن للقرآن ظاهراً وباطناً ، إذا اتخذنا هذا المنهج ، مع توفير
وسائل خدمته لغوياً وأنثروبولوجياً (مجموعة علوم معرفة الإنسان) .

شف الشعر الجاهلي ، أو على الأحرى البقية الباقية بين أيدينا منه ، عن
مضمونه الرمزي الأسطوري . .

وما رأيانه من إشارات أسطورية في شعر الجاهلية ، نسج الشعراء العرب
في العصور التالية على منواله . فرأينا هذه الإشارات تومض في ثنايا شعرهم ،
فيشير بشار إلى الحكاية التي تزعم أن النعامة ذهبت تطالب قرنين ، فرجعت
بلا أذنين ، حين يقول :

(١) أشأم : مثنوم ، وأحمر عاد : أراد أحمر ثمود وهو قدار عاقرة الناقة وكان شؤماً
على قومه .

طالبها قلبي فراغت به . وأمسكت قلبي مع الدين
فكنت كالهقل غدا يبتغي قرنا فلم يرجع بأذنين
وزعموا أنه لذلك يسمى الظليم^(١) .

ويشير أبو نواس إلى الضحاك بن مرداس :

وكان منا الضحاك يعبد الخابل والجن في مسارها

وهو الضحاك بن مرداس ، وتحكى الأساطير عنه أنه كان أحد ملوك
اليمن المبكرين ، وأنه أول من جاء بأكل اللحم ، وكان الناس إلى ذلك الوقت
لا يأكلونه ، وأول من وضع جلدة في عصا ، وسماها علم الثورة المقدس ،
وتروى الأساطير كيف تمثل له الشيطان في صورة شاب صبيح الوجه ،
وزين له قتل أبيه ، وعندما اتخذ الضحاك الشيطان رفيقاً وألحقه بخدمته
— طباحاً — زين له أكل اللحم ، فلما أكل نبات له على كتفيه حيتان ،
وكان يحس لها وجعاً ، وبعد ذلك تحول الشيطان متخذاً هيئة طبيب أو حكيم ،
وأشار على الضحاك بأن يطلى الحيتين بأدمغة البشر ، ففعل وسكن الألم ،
وكان كلما اشتد به الألم ، قتل بعض الناس ، ودهن بدمائهم حيتيه^(٢) .

وأشار ابن الرومي إلى العزيز الذي خاصم ربه ، فقد « كان ابن عمار
محدوداً فقيراً وقاعة في الأحرار ، وكان أيام افتقاره شديد السخط لما تجرى
به الأقدار ، فقال له علي بن العباس بن الرومي يوما : « يا أبا العباس قد
سميتك العزيز . قال له : وكيف وقعت لي على هذا الاسم ؟ قال لأن العزيز
خاصم ربه بأن أسأل من دماء بني إسرائيل على يد مختصر سبعين ألف

(١) الهقل = الفتي من النعام . انظر فجر الإسلام ط ٧ ص ٦٦ .

(٢) انظر شوقي عبد الحكيم « المنابع المبكرة لأساطير وفولكلور الشرق الأدنى » مجلة

الهلل مارس ١٩٦٨ .

دم ، فأوحى الله : لئن لم تترك مجاهدي في قضائي لأحونك من ديوان النبوة .
وقال فيه :

وفي ابن عمار عـزيرية يشارك الله بها في القدر
لم كان ما كان ولم لم يكن ما لم يكن فهو وكيل البشر^(١)
وأشار المتنبي إلى زرقاء اليمامة :

وأبصر من زرقاء جولأني متى نظرت عيناى ساواهما علمى^(٢)
كما أشار إلى مجموعة من الحكايات الدينية في قوله :

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شمساً
أو كان صادف رأس عازر سيفه في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لج البحر مثل يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كان للنيران ضوء جبينه عبت فكان العالمون مجوساً

وهى — كما ترى — مبالغات سقيمة وعقيمة . .

وفي شعرهم وفي شعر غيرهم كثير من مثل هذه الإشارات ، ويعتبر أبو تمام وأبو العلاء أكثر شعراء العربية في هذا السبيل ، وأبو العلاء صاحب الأثر الأسطورى الجميل « رسالة الغفران » وفي شعره إحالات إلى الملل والنحل الدينية ، وإلى مختلف الثقافات المعاصرة والسابقة ، فقد جعل شعره متحفاً لعرض معارفه عن الأديان والأمم وعلوم الفلك واللغة وغير ذلك مما لا يتسع له المجال .

(١) العقاد ابن الرومى — حياته من شعره || ط ٥ ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٢) جو : اليمامة وهى قطر عربى معروف ، والزرقاء هى حزام المضروب بها المثل فى حدة النظر .

ونجزي بما قاله أبو تمام وهو يمدح الفضل بن صالح بن عبيد الملك :

وكذب الله أقوالا قرفت بها بحجة تسرج الدنيا بواضحها
مضيئة نطقت فينا كما نطقت ذبيحة المصطفى موسى لذبحها
وقد رأني قریش ساحباً رسي إليك عن طلقها وجهاً وكالحها^(١)
وما قاله مشيداً بقوم أحد ممدوحيه :

لهم جهل السباع إذا المنسايا تمشت في القنا ، وحلوم عاد^(٢)
وقوله يتنصل إليه من وشاية به :

ثبت أن قولاً كان زوراً أتى النعمان قبلك عن زياد
وأرث بين حي بنى حلاج سنا حرب وحي بنى مصاد
وغادر في صروف الدهر قتلى بنى بدر على ذات الإصاد^(٣)

ونورد للمعري قوله :

ورد القوم بعدما مات كعب وارتوى بالنمير الظماء

وكعب هو ابن مامة الإيادي ، وكان أحد أجواد العرب ، فخرج في بعض أسفاره ، ومعه رجل من النمر بن قاسط ، نقل ما كان معهما من الماء فتصافناه . والتصافن : أن يطرح في الإناء حجر ، يقال له المقلة ، ثم يصب عليه من الماء ما يغمره ، لئلا يتغابنوا ، ثم يرفع إلى واحد من المتصافنين حظه منه ، فكان النمر يشرب نصيبه ، فاذا أخذ كعب نصيبه قال :

(١) انظر : ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام - دار المعارف بمصر . المجلد الأول ص ٣٤٦ وما بعدها .

(٢) السابق : ص ٣٣٧ وما بعدها .

(٣) حذيفة بن بدر وإخوته ، وذات الإصاد هي الموضع الذي أجرى فيه داحس والغبراء .

له النمرى : اسق أخوا النمر ، فيؤثره على نفسه ، حتى جهد كعب ، ورفعت له إعلام الماء ، فقيل له : رد كعب - ولا ورود به - فمات عطشاً .

ولو أن الأنام خافوا من العقبي لما جارت المياه الدماء
قرمتنا الأيام هل رثت النحام لما ثوى بها قرماء

القرم : الأكل الضعيف ، وذلك في أول ما تأكل ، وهو أدنى التناول . . واستخدام القرم دون غيره من نظائره في المعنى مع « الأيام » أدق في تصوير نيل الأيام منا . والنحام : فرس السليك بن السليكة السعدى ، كان قد مات بقرماء ، موضع باليمامة ، ويقال بل نحره لأصحابه . . ويعنى أن الخلق ماضون إنسهم وحيوانهم ، لاتعبأ بهم الأرض التى تقلهم ، لا تأنس لقادم ولا تستوحش لذهاب .

وكان الهمام عمرو بن درماء فلتسه من أمه درماء

عمرو بن درماء ، رجل من بني ثعل ، قال ابن الكلبي : هو عمرو بن عدى بن ذبيان بن ثعلبة ، وأمّه درماء ، وكان امرؤ القيس بن حجر نزل عليه عند طلب المنذر بن ماء السماء إياه ، واستجار به فأجاره عمرو وأكرمه والدردماء : الأرنب سميت بذلك لمقاربتها الخطو إذا مشت ، وبالأرنب يضرب المثل بالضعف . ولعل أبا العلاء يلتفت إلى ما أثير من أن وجود أسماء الحيوان في الأنساب العربية يشير إلى اعتناق الأمة قديماً مذهب « الطوتمية » وأن كل قبيلة لها حيوانها الذى تعتقد أنها انحدرت منه ، وعليه فعمرّو هذا العظيم من نسل الحيوان الصغير .

إن رب الحصن المشيد بتياء تولى وخلفه تيماء

رب الحصن : السموأل بن عاديا

أومأت للحذاء كف الثريا ثم صد الحديث والإيماء

الحذاء : الكثير الاحتذاء ، والعرب تسمى « الدبران » الحاذى والحذاء لأنه يتبع الثريا ، وترغم العرب أن الدبران خطب الثريا وساق إليها عشرين كوكباً مهرأ لها وأن العيوق عاقها عن نكاحه . فسموه العيوق ، فهو يتبعها ، وهى لا تقبل عليه^(١) .

فهذه القطعة — كما رأينا — مشحونة بالإشارة إلى تاريخ العرب وحكاياتهم وأساطيرهم وعقائدهم ، ومثل هذا نجده كثيراً عند أبي العلاء .

وهذه النماذج تدل على أن ما بقى من إشارات أسطورية فى شعر الجاهليين اتبع فى أشعار العصور التى تلتها . . وأن ما يلاحظ على هذا الشعر جميعه أنه لم يصدر عن إحياء أسطورى ، — فى مقاييسنا النقدية المعاصرة ، على الأقل — وأنه كان بمعزل عن التراث الشعبى فى أساطيره العظيمة ، وحكاياته الباهرة . . وأنه اعتمد على الإبانة بالصورة الجزئية غير الممتدة الجذور فى بواطن الأمة وتراثها الحضارى ، وغير المرتبطة بعالم الخيال الطليق الذى يخلق شكلاً كلياً متشعب الأبعاد للعمل الفنى على نحو ما تفعله الأسطورة . .

ومن ثم بقيت هذه الإشارات محاصرة بمنطق بعيد عن نهج التعبير الرمزى الأسطورى ، على نحو لا يفجر منها دلالات نفسية بعيدة ، ولا يصنع منها أسلوباً للتعبير عن الإنسان وعن العالم . . فهى تأتى للتشبيه ، أو للتضخيم والمبالغة . أو للإشارة الزمنية (لا التاريخية بكل دلالات التاريخ المفعم بالصراع الإنسانى فى مختلف أبعاده) ولكنها لا توظف على نحو يثرى العمل الفنى ، ويعطيه ما يطمح إليه شعرنا المعاصر حين لجأ إلى عالم الأساطير . .

وهنا يحسن بنا أن نذكر الفرق بين الإشارة والرمز ، حتى يسهل

(١) لزوم ما لا يلزم : شرح وتحقيق إبراهيم الإبيارى ج أول ط وزارة التربية ١٩٥٩

اكتشف الفرق بين استخدام عنصر من عناصر الأساطير في الشعر استخداماً ثرياً وناجحاً ، أو استخداماً عاطفياً عن الفن ، قريباً من لغة المنطق ، أو قريباً — على الأقل — من الصورة الشعرية البسيطة التركيب ، غير القادرة على اكتشاف المعاني . والإشعاع بمختلف الدلالات .

ولنعرج قليلاً على علماء اللغة حين يقولون بأن للكلام ثلاث وظائف هي أنه معبر وموصل ومؤثر^(١) فهو يعبر عن الحالة العقلية للمتكلم ، ويوصل رسالة إلى المستمع ، ثم يحدث تأثيراً بهذا التوصيل في نفسية المستمع . وحين ننقل هذه الوظائف إلى الفن ، نعتبر مرحلة التأثير الذي يتحرك في مستوى نفسى واحد « مرحلة إشارية » . أما الذي يتحرك في أكثر من مستوى نفسى فانه يدخل مرحلة الرمز ، وعلى قدر ما يقدر الرمز على إثارة من معن وأحاسيس تتوقف جودته في الفن ، أما إذا تحرك الرمز الأسطوري في مستوى تأثيرى واحد ، فانه بذلك يرتد إلى مرحلة الإشارة الفنية ليس غير .

ونود أن نشير إلى أن هذه المحاولة للفرقة بين الإشارة والرمز لا صلة بينهما وبين التفرقة المعروفة بين وظيفة اللغة في العلوم حين تعبر عن الحقائق والقضايا الموضوعية ، وفي هذه الحالة يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها ، ووظيفتها العاطفية الديناميكية حين تعبر عن العواطف والانفعالات في الفن^(٢) . فنحن نبحث عن الفرق بينهما داخل دائرة وظيفة اللغة العاطفية الديناميكية ، ولكننا نفرق بين التعبير الذي يتحرك في مستوى تأثيرى واحد ، والتعبير الذي يتحرك في مستويات متعددة ومتكثرة .

وهذه الإشارة الفنية بطبيعة الحال تختلف عن الإشارة عند اللغويين ، فكثيراً ما يجدون الإشارات والرموز في غير اللغة^(٣) وكثيراً ما تسوى معاجمتنا

(٢٠١) س. أولمان « دور الكلمة في اللغة » ترجمة د. كمال محمد بشر . ص ١١ ، ٩٢ ، ١٦

(٣) انظر رصداً جيداً لمختلف معاني الرمز في معاجمتنا اللغوية : الدكتور درويش الجندي « الرمزية في الأدب العربي » ص ٣٩ وما بعدها .

للغوية بين الرمز والإشارة^١ ، ولكننا بالتوضيح السابق نضع حدوداً فاصلة بين المصطلحين ، فمعروف أن الفن الشعري بناء صوري ، وأن الشاعر بالعدول عن الصورة التي يستمدّها من الحياة أو من الطبيعة ، إلى انتماس الرمز بعنصر من عناصر الأسطورة إنما يهدف إلى أن يكون أبعد إثارة من الصورة الشعرية ذاتها ، لما يجنّه الرمز الأسطوري من أبعاد فلسفية وجمالية . تكون رهن البوح بأسرارها للمتلقي إذا وفق الشاعر في اختيار السياق المناسب لها . أو المناخ الشعري الملائم باعتبار الرمز الأسطوري كائنًا حيًّا في زحام العلاقات الحية وارتباطاتها المتنوعة بالعمل الشعري ، أما إذا استخدم الشاعر هذا العنصر الأسطوري استخداماً غير موفق — كأن جعله يتحرك في مستوى تأثيري واحد — ارتد به إلى مرحلة الإشارة^٢ . وبعد عن مرحلة التعبير بالصورة المركبة ، فما الرمز الأسطوري إلا مرحلة تصاعدية بالصورة^(١) . . يهدف إلى أن يكون أكثر تنوعاً في دلالاته ، أشد إثارة في إيحاءاته ، لأنه وإن كان في حقيقته « صورة شعرية » يراد به تحقيق ذات الوظيفة الفنية وهي « الإيحاء » إلا أن انتماءه إلى عالم الأسطورة يكل ما تحمله من زخم في دلالاتها الشعورية واللاشعورية . قد يثرى من درجة هذا « الإيحاء » ويعمقه . . على أن لا يكون في هذا غرضاً من عالم الواقع الإنساني وعالم الطبيعة اللذين تستقي منهما الصورة الشعرية وقد استقي منهما — وما يزال — شعرنا العربي ، بطابعه الغنائي ، وامتزاجه بالطبيعة وبالإنسان . كثيراً من أعذب وأرق نماذجه . . فالنموذج الشعري الرائع هو الغاية دائماً التي تحاول التقنيات النقدية اللحاق به . . ونحن هنا في محاولتنا لتزكية عالم الأسطورة كنوع ثري للصورة الشعرية ، نشير إلى أن

(١) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث » ص ٨ = ٩ .

الرمز الأسطوري يتسع لاحتواء الواقع الإنساني وعالم الطبيعة ، وبضيف أبعاد آمن الدلالات قد لا يستطيع الشاعر أن يفجرها من خارج عالم الأسطورة كما أنه يعود بالرمز الأسطوري إلى لغة الإنسان الأولى ، في وقوعها الحدسي على جوهر الأشياء ، وجوهر العلاقة بين الإنسان والعالم . والشاعر في استخدامه لهذه الرموز ربما يهدف إلى كشف ما يعبر عنه وإلى إخفائه في آن واحد ، وفي هذا الرمز « تداع للأفكار الشعورية واللاشعورية معاً . أو على الأقل التي لا تكون شعورية بصفة دائمة ، أو لا تكون شعورية بدرجة متساوية ، ثم أنه في جميع الحالات يدخل كذلك في إطار مختلف التجارب الفردية ، فقد يحمل للمؤلف معنى ويحمل للمشاهد معنى آخر . وقد يكون له دلالة بعينها لواحد من النظارة ، ودلالة مخالفة لآخر . ولا يوحى كل ذلك إلا بأنه من النادر أن ينبثق الرمز أو المعنى الرمزي عن طبقة واحدة بعينها أو يتحرك في مستوى واحد من النفس ، ومن ثم فلا سبيل إلا أن يكون الرمز متعدد المعاني ، ومزوداً بالجنود التي يقصر عن إدراكها إدراكاً كاملاً كل من الفنان أو جمهور النظارة ^(١) » .

• • •

وإذا كنا نستطيع أن نسمى مرحلة وجود الظاهرة الأسطورية في شعرنا القديم بمرحلة « الإشارة » الأسطورية ، حيث ينبثق الرمز عن طبقة واحدة معينة من المعنى ، ويتحرك في مستوى واحد من النفس . نظراً لخفوت تأثيره في نفوسنا ، ولبعدنا عن الانفعال بالمرحلة الأسطورية وصلتها باللغة الشعرية في تاريخ العرب ، وعدم امتلاكنا للوسائل العلمية التي تحدد تأثير هذه الإشارات الأسطورية في نفسية القارئ القديم . — كما أشرنا إلى كل

(١) آر نولد هوسر « فلسفة تاريخ الفن » ص ٥٦ ، وانظر كاسيرر « مقال في

ذلك فيما سبق — فأننا نرى في الشعر العربي مرحلتين تاليتين لمرحلة الإشارة ، الأولى « صياغة » الأسطورة ، ونلاحظ هذه الظاهرة واضحة في مدارس البعث والتجديد في النصف الأول من القرن العشرين ، فقد كان شوقي يصوغ حكاياته عن الحيوان ، وكان شفيق معلوف يصوغ الأساطير العربية في « عبقر » ، وكان علي محمود طه يصوغ « أرواح وأشباح » و « الرياح الأربع » عن أصول فرعونية وشخصيات يونانية . . قرأها في بعض المدونات التاريخية ، وكان إلياس أبو شبكة يصوغ قصص الكتاب المقدس وما اختلط بها من أساطير ، كاغراء ابنتي لوط له بمضاجعة كل منهما ، طمعاً في امتداد النوع . . وكصياغة العماد « ترجمة شيطان » على النسق الأسطوري . .

كانت الأسطورة بين يدي الشاعر في هذه المرحلة تكاد أن يكون لها استقلالها الموضوعي ، يشكلها ويبتضامينه من خلال حركتها الداخلية ، وعلاقاتها الخاصة ، فإذا ما أراد أن يعبر عن فكره وإحساسه ، عبر كما عبر شوقي مثلاً عن فكرة توفقه إلى الحرية والاستقلال ، وغضبه على المستعمر الإنجليزي ، قص حكاية عن ديك هندي كبير العرف ، قام بباب ضعاف من دجاج الريف ، يلتمس عندهم الضيافة ، وعندما أذنت له ، دخل العش نافشاً ريشه ، متدرجاً في مطامعه :

حتى إذا تهلل الصبـاح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلي المليح^(١)

فهنا تختفي ذاتية الشاعر ، يقدم الحكاية بأحداثها ورموزها ، على العكس مما نرى في الطور الشعري الأخير ، حيث يتنفس الشاعر من خلال الأسطورة

(١) انظر « منتخبات من شعر شوقي في الحيوان » ص ٦ - ط شركة فن الطباعة ١٩٤٩ .

وتستبين ملامحه هو من خلال شخوصها وأحداثها ، ويخلط ذاته بالأساطير خلطاً شديداً ، فتمتزج عناصرها بأدواته الشعرية ، ويستلهم أجواءها ، وهياكلها ، ومواقفها ، وأحداثها ، ويتخذ من أشخاصها وأماكنها ، وأبعادها الفلسفية والجمالية ، رموزاً فنية ذات دلالة متنوعة في نفسية القارئ في حدود القصيدة الغنائية . .

ولتقرب الفرق بين النهجين . . حين نشاهد مسرحية فاننا نكون مشغولين بحكاياتها وأحداثها ، وقدرة ممثلها على الأداء ، وما في كل ذلك من توفيق أو إخفاق ، وما تثيره في نفوسنا المناظر والأحداث والأشخاص . . دون إحساس ما بالحاجة إلى البحث عن المؤلف ، أو استطلاع رأيه أو مشاعره . . أما إذا استمعنا إلى « مغن » ورأيناه . رأى العين . فنحن نعتبره مسئولاً عن الصوت الذى يرسله ، والكلمات التى يؤدبها ، وللمعانى التى يعبر عنها ، وتجاوب مظهره أو عدم تجاوبه مع الأحاسيس التى يثيرها غناؤه ، وكل هذا يؤثر فينا تأثيراً بالغاً ، ونحاسب عليه المغنى محاسبة غير هينة .

ويكاد يكون هذا الفرق هو الفرق ما بين النهجين في تناول الأسطورة ، فالشاعر في مدرسة الإحياء والديوان والمهجر وأبوللو ، كان يصوغ الأسطورة ويتركها بين يدي المتلقى ، تاركاً شخوصها وأحداثها ، وما تشف عنه رموزها تعطى المتلقى من خلال العمل الفني الذى بين يديه . مخفياً هو ومتوارياً . أما الشاعر في مدرسة التجديد الأخيرة ، فانه أولاً يتغنى ، ويقدم ذاته للمتلقى ، ويستخدم الرموز الأسطورية كوسائط فنية بينه وبين المتلقى . . هو لا يصوغ أساطير ولكنه يتنفس ، ويمتزج معجمه الشعرى بل يتكون — أحياناً — من رموز الأساطير وعناصرها ، فتسرى الأسطورة في نسيجه الشعرى ، كما تصبر عضبياً مع بناء قصيدته ، وهو حين يعطى الأساطير هذا القدر

من ذاتيته ، يعطى قصيدته قدراً من موضوعية الأساطير ، ومن ثم فإن قصيدة الشعر الحر تمزج بين الذاتية والموضوعية ، وتظهر خارج الإنسان بداخله ، وتصنع من الإنسان والوجود كلا واحداً .



ولست الفروق بين مراحل الإشارة والصياغة ، والتوظيف ، فروعاً حاسمة . . فقد نجد كثيراً من الإشارات الأسطورية في شعرنا القديم ، تمتد في نفوسنا ، وتعطى لنا شحنة من الانفعال ، وتثير من الإحساسات ما يثيره الرمز الفني . في أدق وأصفي صوره الشعرية ، وقد يستقط كثير مما يظن أنه رموز في شعرنا المعاصر إلى درجة من السطحية والركاكة تعزها في دائرة الإشارة المحدودة القيمة ، بل سنجد في مرحلة « توظيف الأسطورة في بناء « القصيدة » . ولدى بعض من أهم شعراء هذه المرحلة (السياب مثلاً) إشارات أسطورية دخيلة على نسيج القصيدة . ومقحمة على بنائها ، ولا تخدم أى غرض فني . بل تعوق القارئ عن الاستمرار في تذوق القصيدة ، وتبدو شيئاً ملصقاً على جدار التجربة الفنية ، وأثراً من آثار التعالم الفني ، والركاكة الشعرية . . كما نجد في مرحلة « صياغة الأسطورة » بعضاً من هذا وذاك . . ثمة إشارات أسطورية وثمة رموزاً ناجحة في بث المعاني الفنية ، وخدمة التجربة النفسية خدمة موفقة . . ولكن هذه الفروق قد وضعت بالنظر إلى أغلبية الظاهرة ، ومدى بروزها ، ودرجة وجودها . . فهذه المراحل — وهكذا كل مراحل الفكر والفن — لا تمايز كيفاً . وإنما تمايز درجة . . وتقف في مرحلة التوفيق بين المتناقضين الشهيرين « لا جديد تحت الشمس » و « نحن لا نزل النهر مرتين » . . فمع أن كل مقولة منهما صادقة في حد ذاتها ، ومع أنهما متناقضتان في ظاهر أمرهما ، فإن منطق الحياة في حركته الدائمة المتطورة يصنع بينهما مرحلة لقاء ، هي مرحلة تخلق الجديد من

القديم ، ووجود البذرة في باطن الشجرة . . وهكذا نحن في تقسيمنا لمراحل وجود الظاهرة الأسطورية . تسهيلا لدراستها . تتبع درجة بروز طابعها ، فنجدها تقف عند حدود « الإشارة » في شعرنا القديم — بحسب إدراكنا له — وتمتد إلى « الصياغة » — التي تجعل من الأسطورة وضوئاً شعرياً — في مدرسة الإحياء والديوان والمهجر وأبوللو ، ثم تنطور إلى توظيف الأسطورة في بناء القصيدة عند المدرسة التي بزغت في حياتنا الأدبية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين . . وما زالت مستمرة إلى اليوم .

الفصل الثالث

مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

تمهيد :

يستقى شعراؤنا المعاصرون الذين يستخدمون الأساطير ، من منابع عديدة ، تتلخص في .

١- الأساطير : وهى - بالطبع - المصدر الأصيل ، وقد تنوعت روافدها . . فقد لجأ شعراؤنا إلى الأساطير اليونانية والفينيقية والآشورية والبابلية والفرعونية . وألم بعضهم بالأساطير الافريقية والصينية .

٢- الحكايات الشعبية : وقد سبق أن أشرنا إلى أن الخيال الذى أبدع الأسطورة فى طور من أطوار التاريخ الانسانى هو الذى صنع الحكايات الشعبية ، فسر بها أحداثا تاريخية ، أو علل لبعض التغيرات الاجتماعية ، أو نسج للعبرة أو للسمر الخالص ألوانا من طرائف الأحاديث . . توارثها الانسان المعاصر عن الأقدمين . . ووجد فى معظمها الباحثون خصائص مشتركة . كما استطاعوا أن يجدوا فيها السمات العقلية لكل شعب ، وأجمعوا على أن للعرب مساهمة واضحة فيها^(١) ، إما بالإضافة إلى التراث الانسانى كما فعلوا فى كثير من أقاصيص ألف ليلة وليلة ، وإما بصياغة تلك الحكايات صياغات جديدة ، خلصتها من ثغرات الضعف التى لحقت بأصلها ، وأدتها أداء ذكيا ممتعا . .

ومن أشهر مجموعات الحكايات الشعبية التى أثرت فى شعراؤنا المعاصرين ،

(١) انظر « الحكاية الخرافية » ترجمة د. نبيلة إبراهيم ص ١٩١ ، ١٩٧ وما بعدها .

كما أثرت في كل الآداب العالمية : (١) كليلة ودمنة . (٢) ألف ليلة وليلة . .

٣ - التاريخ والكتب المقدسة :

والشعر - وكذلك كل الفنون الأدبية - بعالج التاريخ أحياناً معالجة أسطورية : فلا ينظر إلى البطل أو الأحداث في ضوء الحقائق التاريخية والوثائق المعروفة ، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر ذلك الإطار الواقعي ، وتلك الدلالة المحدودة ، إلى دائرة خيالية تتحرك فيها الحوادث والأبطال كما تتحرك في عالم الأسطورة ، لتتيح للشاعر أن يبت من خلال ذلك العالم الأسطوري ما يريد من غايات إنسانية دفينية ، وأن يتخذ من الشخصية التاريخية - في ملمح مميز لها - قناعاً لفكره ، بالقدر الذي يتخذ غيره من الأساطير أقنعة ورموزاً . . وقد سارت جملة من قصائد شعرائنا في هذا الاتجاه ، فاتخذ الشاعر أدونيس من مهيار الديلمي ستاراً ، واعتبر نفسه مهياراً جديداً يبعث إلى الحياة ، ويناقشها ، واتخذ غيره من المتنبي والحيام وأبي العلاء وأبي موسى الأشعري وغيرهم أقنعة أخرى . . والشاعر في هذا يخرج بالشخصية من إطارها المحدود الدلالة ، إلى إطار رمزي شمولي ، وبهذه النظرة الفنية للتاريخ . . ينظر الشعر إلى الكتب المقدسة ، وإلى ما جاء فيها من قصص ، وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة . وما في قصة صلب المسيح من مثيرات فنية ، وما في عصيان ابن نوح لوالده - في القرآن - من تمرد ودلالة على الاعتداد بالذات ■ ما في موقف الشيطان أمام الذات الإلهية من هذه الدلالة السابقة ، إلى غير وذلك مما لا شأن له بالمقاصد الأصلية لهذه الكتب ، أو التحقيق التاريخي لبعض أحداثها كصلب المسيح أو عدم صلبه . . فالنظرة هنا لاصلة لها

بالقداسة الدينية ، كما لاشأن لها ، حين تتعامل مع التاريخ ، بالحقيقة التاريخية . . ونحن نتناول هذه الظاهرة في حدودها الفنية ، تاركين الجدل التاريخي والديني للبحوث الخاصة بهذين العلمين ، على أننا نلفت النظر إلى أن الفن لا ينقص الحقائق التاريخية والدينية حين يفعل ذلك ، كما لا ينقص حقائق الواقع والطبيعة ، حين يجسد الأشياء ، ويبث الحياة في الأحجار والأشجار ، ويتحدث عن الانسان والكون حديثاً يصدم الحقائق العلمية إن أخذ أخذاً حقيقياً . ذلك أن للفن لغته الخاصة ، وللفنان رؤيته الجديدة للكون وللانسان . . هذه هي مصادر الظاهرة الأسطورية في شعرنا المعاصر . . وسنتحدث عن كل منها بتفصيل مناسب .

١- الأساطير :

١- هل للحضارة الانسانية أصل واحد . . بمعنى أنها نشأت ونمت في مكان معين من العالم ، ثم نشرت خبراتها عبر ما يحيط بها من بلاد العالم . . أم أن الحضارة ظاهرة إنسانية متعددة النشأة . . توجد حيث تواتى البيئة الطبيعية ، وينتظم الحصب ، وتتدفق الأنهار^(١) . .

القائون بأصل واحد للحضارة يختلفون على أولية وجودها في وادي النيل وما بين النهرين (العراق حالياً) ، والقائلون بتعدد نشأتها لا يستثنون مصر وبابل وآشور^(٢) .

(١) نشير هنا إلى رأى توينبي - وهو على النقيض من رأى كثير من المؤرخين - في أن مولد الحضارة لا يعزى إلى تفوق جنس بشري معين ، أو إلى ظروف ملائمة بشكل غير عادي ، بل يعزى إلى ظروف قاسية بشكل غير عادي ، وتشكل هذه الظروف تحدياً لمجتمع ما ، فيحاول هذا المجتمع أن يواجه هذا التحدي ، فإذا ما واجهه بنجاح ، وتغلب عليه ، فقد يؤدي هذا الحافز إلى زيادة تحسين قوته الداخلية ، وقدرته الخلاقة ، إلى درجة كبيرة بحيث يؤدي ذلك إلى مولد ما نسميه عادة « حضارة » . انظر : ج . دي بويس « مستقبل الحضارة » ترجمة لمعي المطيعي .

(٢) انظر عرضاً تاريخياً موجزاً لهذه القضية في كتاب : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصري القديم » ج ١ ص ٣٥ - ٥٧ . وانظر : جيمس هنري برستد « فجر الفصحى » ص ٢٩ وما بعدها ، و ص ٣٦١ وما بعدها .

ومعنى هذا أن وطننا العربي يقف على ماض حضارى بعيد الجذور . .
 وأن بعض رواسب هذه الحضارات تمتد في شخصية الشعب العربي المعاصر ،
 وتسهم في تكوينها . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعب العربي من أكثر الشعوب
 عراقة في التاريخ . وإن الذين أنشئوا الحضارة قديما ، في مصر وفي بابل
 وآشور ، لم يكونوا بعيدين عن مخالطة الشعب العربي ومصاهرته ، إن لم
 نقل مع كثيرين من المؤرخين إن هناك عرقا مشتركا بين سكان هذه المناطق
 منذ فجر التاريخ^(١) . . وإن سكان هذه المناطق يتصلون مؤثرين ومتأثرين
 بمن جاوهم من الفينيقيين واليونانيين . .

فمن مصر نقل الفينيقيون الكتابة إلى أوروبا بعد أن اختزلوا إشاراتهما ،
 واستخلصوا منها ما عرف بالحروف الفينيقية^(٢) . .

وعن الحضارة في مصر وبابل وآشور نقل العبرانيون حضارة العالم
 القديم إلى أوروبا . . وظنت أنها نتاج عبراني خالص حتى كشفت وثائق
 هذه الحضارات الموعلة في القدم^(٣) . .

إذا نظرنا هذه النظرة الشاملة إلى تاريخ تلك المنطقة ، كان الانسان
 العربي يتصل بأكثر من سبب بأقدم الحضارات ، وأكثرها ازدهاراً ،
 في أفريقيا وآسيا وأوروبا . . وكان معنى أن يلتفت الشاعر المعاصر إلى
 أساطير تلك الحضارات أنه يستعيد تاريخه ، ويحيي الدفين من أفكار قومه
 ومشاعرهم .

(١) انظر إنجازاً موضعاً لهذا الموضوع في «بحوث في العالم العربي» للدكتور يوسف
 أبو الخجيج . ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) انظر : عبد القادر حمزة «على هامش التاريخ المصرى القديم» ج ١ ص ٤٦ .

(٣) انظر : برستد «فجر التسمير» ترجمة د . سليم حسن . ص ٣ ، ١٣ وما بعدها .
 والكتاب بأكمله يعتبر - بحق - دفاعاً علمياً منصفاً عن هذه القضية ، وهو عالم حجة في الحضارات
 القديمة .

٢ - غير أن حظوظ هذه الحضارات فيما خلفت من أساطير كانت مختلفة جداً باختلاف . .

فقد توارت أو كادت الأساطير الكبرى للحضارة العربية ، وتنسم المؤرخون والأثريون ملامح الأساطير الفرعونية والبابلية والآشورية والفينيقية . ومثلت الأساطير اليونانية عملاقة وفعالة في الآثار الأدبية على مدى التاريخ . .

وربما كان ذلك لأن الحضارة اليونانية كانت أحدث هذه الحضارات القديمة جميعاً . . أو لأن آداب هذه الحضارة صادفت توفيقاً ملحوظاً ، فحفظت لنا الملاحم وبخاصة الإلياذة والأوديسة لهومير وس . والمسرحيات - وبخاصة ما وصلنا من نتاج اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز . ثم مجموعات القصائد الغنائية ، والأبحاث التاريخية والنقدية والفلسفية والتشريعية . . وغير ذلك من منجزات الفكر في هذه الحضارة ، حفظ لنا كل ذلك أساطير هذه الأمة في أقرب صورها إلى حياتها الماضية ، وفي أكثر صورها قدرة على الصمود والتأثير والامتداد في الزمن . .

فاذا ما أردناها أساطير بحتة ذات دلالة عقائدية أو اجتماعية فحسب ، استطاع الباحثون أن يصلوا إلى عدد الآلهة ، وسلسلة أنسابهم ، وطبيعة صلة كل منهم بالآخر ، ومهمته في الوجود . . وعدد معابده وأماكنها ، وصور التعبد إليه ^(١) . .

وإذا أردنا أن تسلك هذه الأساطير في أعمال أدبية تضفي عليها قيمة إنسانية معاصرة ، تجذبنا إلى الاستمتاع بها ، والاستفادة منها ، وجدنا بين

(١) انظر - على سبيل المثال - كتاب : ا. ب . فؤاد جرجي بربارة « الأسطورة اليونانية » وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٦ .

أبدينا مجموعة من الأعمال الفنية الناضجة ، مازالت قادرة على استثارة اهتمامنا ، متنوعة في تشكيلها الفني بين الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية . .

غير أن الزمن الذى آثر التراث اليونانى بهذا الحظ فى بقاء أهم معالمه فى الفن والفكر ، آثره أيضاً — لعوامل تاريخية ليس هنا مجال عرضها — بأن تكون لأساطيره — من خلال ذلك الفن والفكر — قوة مستمرة فى الزمان . . فيحاكى الرومان هذه الآثار الأدبية الناضجة ، وتبقى أوروبا — بكل تاريخها وفى كافة عصورها — رهن هذا النتاج الفكرى . . تقيس نفسها بالبعد عنه أو الاقتراب منه . فهو « ترموتر » تقدمها وتطورها . . وهو — أولاً وأخيراً — مرحلة من مراحل تكون وحدة لا انفصام بين أجزائها هى تاريخها . .

فرة نجد أوروبا ثائرة على الفكر اليونانى . ملتجئة إلى أحضان المسيحية ، ومرة مازجة بينه وبين المسيحية ، ومرة رافضة لسيطرة الفكر المسيحى ، عائدة — بوضوح — إلى قديمها اليونانى . .

وكثيراً ما يجد الناظر المتعمق أن المسيحية فى أوروبا لم تكن الاستارا شفافاً ينسدل رقيقاً على رموز العقائد اليونانية ، ويمتد بجذوره إلى أساطيرها ، وأن شعائر وطقوس تلك العقائد اليونانية مازالت حية فى أوروبا . . على نحو مارأى أرنولد توينبى فى مزارات القديسين والاضرحة المسيحية ونوع التقربات الشعبية والاعتقادات الشائعة عنها . . امتداداً حياً لتعدد الآلهة اليونانية ، وما كان يحيط بهم من طقوس وشعائر وخرافات . .

وإذا كان محور المسيحية الأوروبية صلب السيد المسيح وبعثه ، تكفيراً عن الخطيئة الأولى — فيما يرون — فان لدى اليونان قصة بروميثيوس التى تشبه

« في أكثر من نقطة قصة صلب المسيح عليه السلام وبعثه على حسب ما يعتقد المسيحيون ، وما ورد في الأناجيل الأربعة المعتمدة لديهم . ولذلك يرى بعض الباحثين أن حكاية صلب المسيح وما يتعلق بها مختلفة اختلافاً ، وأن مؤلفي الأناجيل قد اقتبسوها من قصة « بروميشيوس » بعد أن حوروها في صورة تتلاءم مع روح الديانات السامية ، ووافقهم على هذا كثير من المؤرخين ^(١) .

ولعل هذا التشابه هو الذي حدا ببعض النقاد أن يجد في مسرحية « بروميشيوس طليقاً » لشلي . . « تصويراً شعرياً لشخصية المسيح ^(٢) » .

وأوضح مثل على ما يشبه أن يكون امتزاجاً بين الفكر اليوناني والفكر المسيحي الاختلاف حول تفسير بعض الحركات الأدبية ، أو النزعات الفلسفية . كاختلاف النقاد الأوروبيين حول الرومانسية ففهم من يقول بأنها « كانت حركة مسيحية كاثوليكية » وفريق آخر يرى أنها « حركة وثنية » لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان ، إما رأساً واما عن طريق كتاب الرينسانس ^(٣) » .

ولقد تحدث توينبي وهويورخ للحضارة الهلينية عن تسلل التصور اليوناني للاله إلى الديانة المسيحية عن طريق الجليليين الذين تأثروا بالثقافة الهلينية حيث تجسد الاله في صورة إنسان ؛ فخرجت من جديد عبارة الاله الذي لم تفقد قصة موته المفجع وقيامته المظفرة سحرها على النفوس البشرية ^(٤) .

(١) د. علي عبد الواحد وافي « الأدب اليوناني القديم ، ودلالة على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي » دار المعارف بمصر ١٩٦٠ . ص ١٩٥ وما بعدها .

(٢) د. لويس عوض . مقدمة « بروميشيوس طليقاً » لشلي ص ٧٤ .

(٣) انظر : السابق ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٤) انظر : أرنولد توينبي « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ٢٠ .

وهكذا نجد الفكر اليوناني حيا ومتفاعلا مع حضارة أوروبا ، وممتدا بل متغلغلا في كل عصورها . . ونجده طاغياً - أحياناً - على المقاييس العلمية الموضوعية في يد أبنائها ، حتى كادوا أن ينسوا أن ثمة حضارات قبل الحضارة اليونانية^(١) . . وشاع عندهم أن تاريخ الفكر الانساني^(٢) ، وتاريخ بعض الفنون كفن الدراما - على سبيل المثال - يبدأ من اليونان فحسب^(٣) .

وإذا كنا نجد في دراسات المؤرخين المحدثين ، والأثريين المحدثين ، محاولات موضوعية ، لها قيمتها العلمية المقدورة ، في تلمس آثار الفكر الانسانية والحكمة الانسانية في الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية ، وبخاصة الحضارة الفرعونية وحضارات الشرق الأدنى ، فاننا مازلنا - بصورة عامة - أسرى هذه النظرة الطاغية على الأوروبيين إلى الحضارة اليونانية ، التي تشكل كما قلنا نقطة البدء - الممتدة والفعالة - في تاريخهم . .

٣ - ومن البديهي أننا الآن - في شرقنا العربي - نحاول تلمس السبيل إلى الحضارة الغربية الحديثة . . ون تأثر بها فكراً وسلوكاً . .

غير أنا قد نتجاوز حدود العافية في هذا التأثير . . وقد تجاوزناها فعلاً حين عمدنا في شعرنا المعاصر إلى استخدام رموز اسطورية لها دلالتها ومثيراتها في نفسية الأوربي . ولها رصيدها العقيدى والأدبي في تاريخه . . وليس لها غير صلة واهنة ببعض المثقفين من أبناء أمنا . .

(١) درج بعض المؤرخين الغربيين على النظرة إلى الحضارات السابقة على أنها مراحل تمهيدية فحسب للحضارة الأوربية . . انظر « مستقبل الحضارة » ص ٧ .

(٢) انظر صفحات من التعصب لهذا الرأي في كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوي « ربيع الفكر اليوناني » و « خريف الفكر اليوناني » .

(٣) انظر : د. ثروت عكاشة - مقدمة « المسرح المصري القديم » تأليف أتيين دريوتون ط دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧ ص ١ .

وقد كان هذا الاحساس لدى شعرائنا لافتاً نظرهم إلى تراث الحضارات البابلية والآشورية والفرعونية . واستخدام أساطيرها . بجانب استخدام الأساطير اليونانية . .

ونحن نستبعد — بادىء ذى بدء . كما أشرنا غير مرة — ألا تكون لأى حضارة إنسانية قديمة أساطيرها العظيمة ، ولها آدابها التى استفادت من هذه الاساطير . .

وإذا كنا لانجد إلى الآن عملاً فنياً ضخماً كالبأذة هوميروس — فى هذه الآداب — فإن مرجع ذلك عائد إلى عوادي الزمن غالباً ، أو إلى قصور وسائلنا الأثرية عن العثور على منجزات هذه الحضارات . .

ومن المستبعد أن تكون الأقدار قد ضنت على هذه الأمم بعقريّة تضاهى أو تقترب من عبقرية هوميروس . فهاهى الملاحم الهندية والفارسية الباقية تؤكد وجود نظائر لهوميروس ، حتى ليقول نلدكه عن الشاهنامة . « أنها ملحمة لانظير لها عند أمة أخرى ^(١) » .

ولقد راع الجزء الباقى من الملحمة البابلية الشهيرة « جلجامش » أنظار العلماء والنقاد . ولعل العالم الأثرى « مهايذر » كان يلخص إعجاباً عالمياً بها حين قال : « إن تجربة عميقة فى مثل هذا المستوى البطولى قد وجدت مجالاً للتعبير بأسلوب رفيع لأول مرة فى تاريخ العالم ^(٢) » .

(١) انظر : « الشاهنامة » نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسى ، ترجمها ثراً القزح ابن على الهندارى ط دار الكتب المصرية . . كتب مقدمة عامة عنها الدكتور عبد الوهاب عزام . انظر ص ٢٣ من مقدمة الدكتور عزام .

(٢) انظر : صمويل هنرى هولك « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ترجمة يوسف داود عبد القادر ص ٤٢ .

وهاهى العبقريات الغربية ، فى شعرها الغنائى ، وفى عصورها التاريخية الواعية كالمثنبى وأبى العلاء لاتقل عن نظائرها فى العالم أجمع . .

ان مايدو علينا من حاجة إلى الاستفاداة فى عصرنا الحديث من الأمم التى تقدمتنا فى مضمار الصناعة والفكر ، لايشير إلى فاقة طبيعية فى نفوسنا ، أو إلى عقم ماضينا ، بل يؤكد حيويتنا ، واستعدادنا للتطور . وإتساع رؤيتنا لأنفسنا وللعالم . .

ونتيجة لاتساع رؤية شعرائنا للعالم ، واحساسهم بماضيمهم الحضارى . وإحساسهم بالوحدة الانسانية . . بدأت حركة تأثر واسعة — فيما يعنى : بحثنا هذا — بأساطير الحضارات القديمة . . وبذلك تعددت مصادر الأساطير التى استقى منها شعراؤنا المعاصرون . .

٤- — وبرغم تعدد هذه الأساطير وتنوعها لدى الأمم المختلفة ، فان عناصرها الأولى تكاد تكون متحدة أو متوافقة . . وكثيراً مانجد التشابه بين أساطير هنا وأساطير هناك ، مع اختلاف فى بعض التفاصيل والفرعيات . . بل نجد هذا التشابه واضحاً بين بعض هذه الأساطير وماورد فى الكتاب المقدس . . « فمعظم الأساطير التى وجدت مدونة فى عصر الأمبراطورية الآشورية ، وجدت أصولها فى عصور الحضارات السورية والأكدية والبابلية . ونفس الشئ يقال بالنسبة للأساطير العبرانية والافريقية والرومانية ، ولم يطرأ تبدل جوهرى على هذه الأساطير خلال عهود انتقالها عبر الحضارات المتعاقبة سوى تبديل بعض أسماء الآلهة وسوى تحوير طفيف فى مجرى أحداث الأسطورة^(١) » .

فقصة ميلاد إنسان من أب . إلهي ، أو أم إلهية^(١) ، قصة متكررة في الأساطير . . وهي تنول إلى اعتقاد الإنسان الأول بأن الآلهة تمارس أعمال البشر وتحمل نوازعهم . وأن عالم الانسان مختلط ومتداخل مع عالم الآلهة . .

فحتشبسوت - ابنة تتمدس الأول - ذات ميلاد إلهي ، إذ وقع اختيار الآلهة على الملكة أمها . وأوصوا « آمون » بزيارتها ، فاتخذ شكل الملك إلهي ، وضاجعها . وأوحى إليها : « ان اسم ابنتي التي وضعتها في جسدك هو خنيحت - آمون - حتشبسوت^(٢) » .

وكذلك كانت سميراميس . . الملكة الآشورية الشهيرة . . كانت ابنة رجل آدمي من معبودة سماوية . أرادت أن تستر زلتها عند ولادتها ، فتركها في الصحراء حيث كان يغذيها سنة كاملة سرب من الحمام^(٣) . . وهيلين - في الأساطير اليونانية - ابنة أيدا من زيوس كبير الآلهة . .

وسرجون ، مؤسس الدولة البابلية ، ولد كما ولد عيسى . ووضع في سلة كما وضع موسى^(٤) . .

« وكل الأساطير المختصة بالهة الاغريق ، وكذلك قصة الخليفة

(١) وانظر في التوراة : « وحدث لما ابتدأ الناس يكثرُونَ على الأرض ، وولد لهم بنات ، أن أبناء الله رأوا بنات الناس أنهن حسنات ، فاتخذوا لأنفسهم نساء من كل ما اختاروا . . وبعد ذلك أيضاً » إذ دخل بنوا الله على بنات الناس وولدن لهم أولاداً ، هؤلاء هم الجبابرة الذين منذ الدهر ذور اسم « تكوين : الاصحاح السادس .

(٢) انظر « ما قبل الفلسفة » ص ٩٠ .

(٣) انظر جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٢٢ .

(٤) انظر : د. فؤاد حسين على « من الأدب العبري » ط معهد الدراسات العربية

الواردة ، في سفر التكوين من التوراة . نجد مثلهما في معتقدات كلدة وآشور الدينية^(١) .

ويرى جوستاف لوبون أن هذه المشابهات كثيرة جداً . ويتحدث عن مدى التشابه بين ما جاء في أقدم النصوص المسمارية ، وما تحدث به الكتاب المقدس عن فوضى عناصر الكون الأولى ، وخلق الكون ، والتسليم بوجود الحيوانات قبل الانسان ، وقصة الطوفان وكذلك نوح ، و برج بابل ، وبلبله الألسن ، ويرجح أنها جميعاً مأخوذة عن ديانات حضارة بابل وآشور^(٢) .

وربما يرجع مثل هذا التشابه إلى أن هذه الأساطير كانت نتاج أمم في أطوار تاريخية متشابهة . فتشابهت عناصرها . بل اتحدت أصولها كما يرى بعض المؤرخين . . وإلى هذا الأصل الواحد يشير جوستاف لوبون في قوله :

« ويمكننا أن نجزم الآن أنه لم يكن لكلدة القديمة . كما لكل الممالك البابلية والآشورية ، سوى دين واحد ، لأن عبادة « قوى الطبيعة » مضافاً إليها « تكريم الموتى » كان على شواطئ الخليج الفارسي . وكل أنحاء المعمورة « أولى عبادة جرى عليها الناس . ثم حولها دهاء الساميين شيئاً فشيئاً إلى آلهة روحانية بدت لنا في آثارهم وكتاباتهم المسمارية^(٣) » .

فعباداة « قوى الطبيعة » هي جوهر كل العقائد التي تنطوى عليها هذه الأساطير ويمكن أن يقال إن عبادة الآباء بعد الموت ؛ متصلة ومشتقة من

(١) جوستاف لوبون - المصدر السابق ص ٩١ . وانظر أيضاً : د. فؤاد حسين على

« قصصنا الشعبي » دار الفكر العربي - ١٩٤٧ ص ٢٦ ، ٢٧

(٢) انظر « حضارة بابل وآشور » ص ٩٧ وما بعدها .

(٣) السابق ص ٩٢ .

العبادة الأولى ، لأنهم بعد الموت قد صاروا قوة مجهولة وفاعلة من قوى الطبيعة أو من قوى ما وراء الطبيعة المجهولة والمؤثرة في حياة الانسان الأول . . . ولقد أمدت هذه العبادة الانسان في حضاراته تلك « برمز على الجانب المفعج من الحياة البشرية ، وعلى الانتصار العجيب للحياة الذى ينشأ . على نحو يشير الدهشة ، عن هزيمة الحياة نفسها . وأعرب عن هذه التجارب في صورة « الحبة » التى تموت وتدفن في رحم « الأرض الأم » ثم تنبت ثانية في محصول العام التالى . أو في الجيل التالى من الأسرة البشرية . وضبطت هذه الصورة في عبادة الأم أو الزوجة الباكية المكلومة وابنها أو زوجها المعذب الذى لقي ميتة قاسية . وحققت قيامة مظفرة . وأرسلت هذه العقيدة اشعاعها من أرض سومر إلى أقاصى المعمورة . فتعود الالهة السومرية ابنا Inanna : التى اشتهرت باسمها الأكادى ايشار . Ishar ، ورفيقها تموز . إلى الظهور في مصر تحت اسم ايزيس وأوزيريس ، وفي كنعان تحت اسم عشتروت وأدونيس^(١) .

وواضح هنا أن توينبى كجزء ستاف لوبون يرى أصلاً واحداً لهذه الديانة ويرى أن الحضارة الكلدانية كانت أسبق من الحضارة المصرية ، ولايعنيها هنا الدخول في تفاصيل قضية كهذه ، بل يعيننا التذليل على وجود وحدة بين عناصر هذه الأساطير . . .

وتوافق هذه الأساطير في عناصرها الأولى ، وفي مغزاها العام ، يعمق نظرة الانسان المعاصر إلى الحياة الانسانية ، وإلى علاقته بالطبيعة وبالكون ؛ لأنه يشير أو يؤكد وحدة الجوهر الانسانى ، وتناظر الموقف من الطبيعة والكون على مدى التاريخ . . .

(١) انظر : أرنولد توينبى « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ١٦ وما بعدها . .

كما أن كثرة تفاصيل هذه الأساطير ، وتنوعها ، يثرى العمل الفني ، ويمدّه بوجهات نظر متعددة ، أو صياغات مختلفة لتشكيل أفكاره ، والتعبير عن مضامينه . .

وقد كان الكتاب اليونانيون دائمى البحث وراء هذا التنا وظر الاختلاف فى أصول الأساطير وتفصيلها ليبدعوا تكويناً فنياً جديداً ، أو يعبروا عن مضمون إنسانى خاص . . ولتضرب المثل بقصة هيلين . . فهى ابنة ليدا من زيوس كبير الآلة ومعنى ذلك أنها من عنصر إلهى وبشرى معا ، وأنها لقاء بين حكمة الآلة ونوازع الأهواء البشرية ، وأنها مهما استبدت بها الأهواء فإن أصلها الإلهى يعصمها من الزلل . ويكسب هفواتها معنى من معنى البراءة . . أو قل أنها — بأصلها الإلهى هذا — تظل فيما يرى اليونانيون بعصمة من الهجوم على شرفها . وطيب أرومتها . . وهكذا عاملها هوميروس فى الياذته . . لقد أطاعت باريس ، وفرت معه ، وهجرت بيت زوجها مينيلائوس ، ولكن هوميروس — وإن أقر بهذه المقدمة — حاول أن يتحدث عن ذلك فى رقة . وأن يمسه من بعد ، وأن يصون لها عزة النفس ، ونقاء السيرة . .

لقد عاملها هوميروس كما تعامل القيم المطلقة ، فكأنها قيضة « الجمال » تجسمت فى امرأة ، وكأن هناك حولها من الأسرار مالا ندركه بقدراتنا البشرية المحدودة ، ولذلك فأولى بنا ألا نحاول الحكم عليها . .

لقد صورها وهى تشهد المعارك الدائرة حول طروادة ، وتأسى لمصارع الأبطال من الفريقين ، جالسة فى جلالها الملكى . . ما إن يشير إليها إلا فى حالة من تقديره واجلاله :

يا لطيف الثنا ، ولطف المعاني

ليس بدعا ان كان هذا سناها
وعليها تلاحمت أمتــــــــــــــــان

ولاريب في أن هوميروس أبدى من فنون البراعة في ذلك التصوير ما يفوق قدرات كثير من المبدعين . . فهو يقدم لنا المرأة التي تسببت في أشعال نار الحرب ، وجندلة الأبطال ، وسبي النساء والأطفال ، في صورة لا تثير حنقا عليها ، بل لا تثير هاجسة من هواجس الظنة في نبل إحساسها ، وترفعها عن دنايا الغرائز ، وأوبال الشرور . .

غير أن يوربيدس — أحد الاعلام الثلاثة المشهورين في المسرح اليوناني — لم يرتض — وهو الانساني النزعة ، الواقعي الاتجاه — هذا التسليم الكامل بانتقاد الحكمة للهوى . . وهنا أسعفته حكاية أخرى لم يأخذ بها هوميروس في إلياذته استقها « من مصدرين يتعلقان ببراءة هيلانة ، ويقرران أنها كانت بمصر في أثناء حرب طروادة ^(١) »

فاذا ما عجزت المصادر عن امداد الكاتب بهذا التنوع ، لجأ إلى تأويل الأسطورة ، والتحوير في شكلها الفني ، وصولا إلى التعبير عن فكره ووجهة نظره في مختلف الشئون . .

وقد كان هذا الثراء المتزايد لعالم الأسطورة — باختلاف مصادرها أو تأويلها — هو السبب في بقاء ينبوعها ثرا بين أيدي الأدباء حتى اليوم . .

فلقد تواتر الكتاب على قصة أوديب منذ أن « تحدثت بها الاوديسة في نشيدها الحادى عشر ^(٢) » ومنذ أن بقيت للناس في شكلها الدرامي عند

(١) انظر : د. على عبد الواحد وافي « الأدب اليوناني القديم » ص ٢٢٤ وما بعدها .

(٢) انظر : د. طه حسين . مقدمة أوديب — أندريه جيد . ط دار الكتاب المصري .

سوفوكليس^(١) ، ولكن كلا منهم استطاع أن يضيف ملمحاً فكرياً أو فنياً جديداً ، واتسعت الأسطورة لتؤكد خصائص كل فنان ، وتبرز طابعه^(٢) ، حتى وصلت إلى كتابنا : فاستطاع توفيق الحكيم أن يعالج فيها قضية الصراع بين الحقيقة والواقع ، كما استطاع باكثير أن يجد فيها متنفساً له عن انفعاله بأحداث معاصرة تتصل بالوطن العربي^(٣) .

٥ - والملاحظ أن كل فنان معاصر ، يستخدم الاطار العام للأسطورة ، أو يكون صورة من عناصرها ، أو يلتقط شخصية معينة ، أو موقفاً ذا كنفاء لفكرة أو احساس . .

فالفنان - إذن - ليس في حاجة إلى التفاصيل العقائدية في الأساطير القديمة ، ولا إلى الوثائق الحفرية للتأكد من صحة نسبتها . . بل هو في حاجة إلى تأمل الدلالات العامة ، والارتكاز على الاطار الكلي للأسطورة . كما فعل توفيق الحكيم وباكثير في أوديب ، وكما فعل برناردشو وتوفيق الحكيم في بجماليون ، تحدث برناردشو عن تركيبة اجتماعية ذات جذور استعلائية ، تنهار دعاؤها العنصرية أمام تجربة يقوم بها أحد المغامرين لكن القارئ أو المشاهد^(٤) يظل مشدوداً بالأوصاف والأسطورة

(١) أزاعت الأيام ما ترك أسخيلوس وبوريبيدس وغيرهما من الشعراء القدامى حول هذا الموضوع بحيث أصبحت قصة سوفوكليس النموذج القديم الوحيد الذي ألهم الهنئين من الأوربيين انظر المصدر السابق ص ٢٣ .

(٢) انظر في مقدمة الدكتور طه حسين السابقة لمحة عما امتاز به كل من جيراردو وسارتر وجيد . ص ٢١ وما بعدها .

(٣) انظر : د . عز الدين إسماعيل « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » ط ٢ ص ١٢٦ .

(٤) استقلت قصة برناردشو عدة مرات في السينما ، وكان الفيلم الذي عرض في القاهرة أخيراً ، معتمداً عليها « سيدتي الجميلة » من أنجح الأفلام ، وترجمت المسرحية في سلسلة مسرحيات عالمية .

القديم ، وتظل هي تتحرك تحت السطح الواقعي ، وأضاف الحكيم إلى الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى ، و طور محتواها القديم ليلائم القضية التي أراد أن يعرضها ، وأبقى - كما هي عادته في مسرحيته التي تقوم علي الأسطورة - على الإطار الخارجى للأسطورة ، لما يضمنه من طابع التجربة والرمزية^(١).

وبجانب الارتكاز على الاطار الكلى للأسطورة ، هناك توظيف شخصية ما من شخصيات الأساطير كأوديسيوس أو بانيوب أو سينزيف في التعبير عن الرغبة في الرحيل وحب المغامرة ، أو الحنين إلى الوطن والزوجة ، أو وفاء الزوجة لزوجها الغائب ، أو الشقاء الذي لا يخرج منه ، أو غير ذلك من الشخصوص والدلالات التي تستطيع الرواية المعاصرة أن تكتشفها . .

وقد يعمد الشاعر إلى تكثيف دلالة موقف من المراقف ، أو حدث من الاحداث ، كما نجد في قصيدة « بيتس » . . « ليذا والبيجة » حيث ركز على تصوير تلك اللحظة التي اختلجت فيها ليذا ، وهي بين جناحي الاله زيوس ، رمز القوة الخلاقة الخالدة ، والعقل المبدع ، وأشعرنا بجلال هذه اللحظة وخطرها ، وأنها هي التي صنعت هيلين ، وأحرقت طروادة ، وانتهى إلى التساؤل :

أتراها وهي في قبضته

تحت سيطرة دم الذواء البهيمي

أشربت منه معرفته كما أشربت قوته

(١) د. عز الدين إسماعيل « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » ص ٢٩٧ .

قبل أن يتركها المنقار السادر تهوى من قبضته^(١) ؟

فكان محور القصيدة الحقيقي ازدواج الخير والشر في الانسان ، والتقاء الحكمة بالهوى . . والحيرة المريرة الدائمة في حكمة هذا الازدواج في الطبيعة الانسانية . .

وبهذا يطرح الفنان المعاصر في استخدامه للأساطير كثيراً من تفاصيلها ، ولايجد حرجاً في البعد عن دلالاتها القديمة . . أى أنه يطور الاسطورة ويطورها لفنه ، ويبث - من خلالها - مضامين معاصرة . .

لذلك فإن التعريف بالأساطير هنا يتجنب التفاصيل الجديرة بالكتب المتخصصة مكتفياً بعرض عام لأهم الأساطير وأشهرها ، وأكثرها دورانا في شعرنا العربي المعاصر . .

٢ - ولقد لفتت أنظار شعرائنا كبرى الأساطير القديمة على الاطلاق . . وهي الاسطورة التي نجدها مكررة في تراث كل الحضارات القديمة ، أسطورة الصراع بين الازدهار والجذب في الطبيعة ، وبين الخير والشر في الانسان ، أسطورة إيزبس وأوزوريس في مصر القديمة . وعشتروت وتموز في بابل وآشور وعشتروت وأدونيس في فينيقيا ، وأفروديت أوفينوس وأدونيس في بلاد اليونان . . وغير ذلك من أسماء في بقاع أخرى من العالم^(٢) . .

وأى من هذه الأساطير صادف أطوارا من النمو حتى بلغ صورته من الاكتمال . . على مر الحقب ، وتطور البيئة والمجتمع^(٣) . . ولعل أكل

(١) انظر : الزبائث درو « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش ص ٨٠

(٢) انظر : جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٩٣ .

(٣) أرنولد توينبي « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ١٦ .

و : د. علي عبد الواحد وفي « الأدب اليوناني القديم » ص ١٩ ، ٢٣ . =

صورة وصلت إلينا فيها اسطورة إيزيس وأوزوريس^(١) هي التي تركها بلوتارك في كتابه عن « إيزيس وأوزوريس ». . وأولى مراحل هذه الأسطورة أن إله السماء « نوت » خانت زوجها إله الشمس « رع » مع إله الأرض « سبا » . . وحين علم بهذه الخيانة غضب غضباً شديداً ، وقضى بالألا تتخلص من حملها في أى شهر من شهور السنة . . وتوسل الإله « نوت » بالحيلة لانتقاذ حبيبته « نوت » ، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم ، فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التي كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوماً فقط . وهذا هو الأصل الأسطوري الذي يفسر ظاهرة أيام النسيء الخمسة التي تضاف كل عام إلى التقويم المصرى حتى يساير التقويم الشمسى . .

وهكذا استنفذت نوت من لعنة رع ، وأنجبت في اليوم الأول من أيام النسيء « أوزوريس » ، وفي الثاني « حورس الكبير » ، وفي الثالث « ست » وفي الرابع « إيزيس » ، وفي الخامس « نفيتيس » . . .

وتزوج أوزوريس من أخته إيزيس ، كما تزوج ست من أخته نفيتيس .. وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعى إنما يعود إلى أوزوريس الذى علمهم زراعة القمح والشعير ، ودرهمهم على عصر الخمور ، فأحببه الشعب ، ورفعهم إلى مصاف الآلهة ، وما كان من أخيه « ست » إلا أن حقد عليه هذه المكانة في نفوس الناس ، وكاد له مع جمع من معاونيه ، وصنع له تابوتاً نفيساً على قد

= انظر صورة من هذا التطور في تكوين الأسطورة : - عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ٩١ وما بعدها و ج ٢ ص ٢٩ وما بعدها . وانظر جيمس هنرى برستد « فجر الضمير » ص ١٠٩ وما بعدها .
(١) ترجم إلى العربية ونشر في سلسلة الألف كتاب .

جسمه ، ثم أقام حفلاً دعا إليه أصدقاءه المتأمرين معه . واستدرج إليه أخاه ، وبعد أن طعموا وشربوا ، وأخذوا في ألوان من اللهو : أحضر ست التابوت ، وأعلن أنه من نصيب الذي يكون على قيده . وتبارى الحضور في قياس أجسامهم إلى التابوت بالرقاد فيه ، حتى جاء دور أوزوريس فأسرع الجميع بأحكام غطاءه عليه ، وألقوا به إلى النيل . .

وحينما عرفت إيزيس جزت خصلة من شعرها ، وارتدت ثوب الحداد ، ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التي أنبت فيها نبات البردى ، وصحبها سبع عقارب ، وتذهب الأسطورة إلى أن إيزيس وضعت طفلاً كانت قد حملت به وهي ترفرف بجناحيها في صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . . وحملت مياه النهر التابوت الذي يضم جسد أوزوريس إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى شاطئ ببلوس في سوريا ، وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » . وضمت التابوت بما يحمل في أطوائها . وشاهد ملاك الإقليم تلك الشجرة ، فراعه حسناً ، وأمر بقطعها ، وجعل منها عموداً لقصره دون أن يدور بخلده أن في باطنها تابوت أوزوريس .

واستطاعت إيزيس بعد أهوال أن تبلغ مدينة ببلوس بعد أن سمعت بما حدث للتابوت ، وجلست رثة الثياب تبكي وتزوح بجوار البحر . ولأذت بالصمت حتى إذا أقبل عليها وصيفات الملكة هشت هن ، وضمرت هن شعورهن ، ونفثت فيه عطراً ذكياً من جسدها الإلهي ، واستفسرت الملكة عن السر في زينة وصيفاتها وعطرهن فأبلغنها نبأ السيدة الغريبة بجوار البحر ، فأرسلت في طلبها ، وجعلتها مرضعاً لوليدها . وحُرمت إيزيس في صورة عصفور الجنة حول للعمود الذي يضم الجثمان ، ثم صارحت إيزيس الملكة

بسرهما ، وألحت عليها أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه . . وعادت به إلى مصر . .

واتفق أن كان ست يطارد خنزيراً برياً فعثر على التابوت ، وتعرف عليه . وأمعن ست في كيدته لأخيه . فمزق جثمانه أربعة عشر شلواً نثرها في مواضع مختلفة . .

وانطلقت إيزيس في رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها ، وتدفن كل شلو حيث وجدته (١) . .

ونلمح منذ بداية الأسطورة الوجهة التعليلية لنقص السنة خمسة أيام في التقويم المصرى القديم ، عن التقويم الشمسى . . الذى يعتبر تطويراً له ، واستدراكاً عليه . . وكذلك نلاحظ أن القوة الحيوية عند «أوزير» ظلت باقية— كما يقول برمستد^(٢) — إذ أن إيزيس المخلصة ، قد اقتربت من سيدها المتوفى « ثم احتضنته ، وأسدلت عليه بريشها فيناً ، وبجناحيها نسيا . . وبذلك بعثت الحياة ثانية في أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة . فوضع فيها نطفته ، وبذلك أنجبت منه وريثاً له ، ثم ربت هذا الطفل في مكان منعزل لم يعرف ست أبداً موضعه . . .

(١) انظر موجزاً للأسطورة كما رواها بلوتارك في كتاب الدكتور عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٢٢ وما بعدها . . وبلوتارك (Plutarque) كاتب وفيلسوف يونانى ، زار مصر في نحو سنة ١٢٠ بعد الميلاد . وكان أحد الذين اعتنفوا عبادة إيزيس ، وصار كاهناً في واحد من معابد هذه العبادة في اليونان ، وكتابه عن إيزيس يشوبه ما يشوب الكتب اللاهوتية من اهتمام بالجانب الشعائرى ، وتطور الطقوس ورفض ما يظنه انحرافات عن أصل العقيدة . انظر « إيزيس وأوزيريس » لبلوتارك — ترجمة د. حسن صبحى بكري .

وانظر « على هامش التاريخ المصرى القديم » لعبد القادر حمزة ج ١ ص ١٣٢ ، ج ٢

ص ٤٣ .

(٢) انظر « فجر الفمير » ص ١١٦ وما بعدها .

وقد كان خيال عامة الشعب مغرمًا بتأمل صورة الأم التي أخفت نفسها في مستنقعات الدلتا التي قامت فيها بتربية حور . . حتى إذا ما اشتد ساعده صار قادراً على الانتقام لأبيه . . بينما كان ست جاداً في تعقب الطفل ، ومحاولة القضاء على حياته . .

وهي من هذه الناحية أسطورة نادرة من أساطير الوفاء الأسرى . فصورة الزوجة الواهة ، الساعية وراء جثمان زوجها حيث يكون ، الساكنة من دموعها أحرها ، المريية لطفلها على عزيمة الثأر لهذا الزوج الفقيد . . وصورة الابن هي الأخرى . . صورة من الولاء الأسرى . . حيث يحمل عبء الانتقام في إصرار متخبطاً كل العقبات ، باذلاً أغلى التضحيات ، معيداً عيني أبيه إلى محجرهما^(١) . .

وهي أسطورة من أساطير البعث ؛ حيث يعود أوزيريس إلى الحياة متمثلاً في بقاء قوة الإخصاب عنده ، وفي استمرار ابنه « حورس » ملكاً على مملكة الحياة . . وقد « صار واضحاً في أقدم المصادر التاريخية التي عرفت للآن أن « أوزير » والمياه ، وبخاصة في الفيضان ، والتربة « والنبات » كانت جميعاً نفساً واحدة^(٢) » . . وبهذا الاتحاد يصبح أوزيريس نضرة الطبيعة والقوة المانحة للخصب والازدهار . .

ومع أن حظ هذه الأسطورة كان عظيماً في مجال العقيدة . فانشرت في مصر وفي خارج مصر ، وأحييت لها دلالات بعيدة في نفوس الشعوب ،

(١) في تضاعيف الأسطورة أن ست انتزع عيني أوزيريس فاستردهما حورس . . ولعل ذلك كناية عن أنه أقر عيني والده بالثأر من القاتل .

(٢) انظر : برستد « فجر الضمير » ص « ص » ١١٣ .

إلا أن حظها في مجال الأدب كان متواضعاً ، فإذا استثنينا أناشيد الضراعة إلى أوزيريس رب الخصب وهادى الموتى في الدار الآخرة ، وبكائيات ليزيس الحارة على زوجها الراحل ، وما في هذه الأناشيد وأمثالها من إثارة أدبية ، فإننا نفتقد في تراثنا العمل الفني الكبير الذى يستلهم هذه الأسطورة ، ويستفيد من أحداثها ، كما فعل أدباء اليونان بأساطيرهم . .

وسنجد مثل ذلك في الأساطير البابلية والأشورية . . غير أن علينا — كما قلنا مراراً — ألا ننهم عبقرية الخلق الفني في هذه الأمم . . فالهون التاريخي شاسع بيننا وبينهم ، وقد يكون الزمن وحده هو الذى أوقفهم أمامنا عاطلين عن هذا المجد الفني . .

أما أسطورة عشتار وتموز البابلية ، فقد مرت بمراحل التطور كما مرت الأسطورة السابقة ، وخضعت للصقل وللإضافة ، عبر مراحل من الحضارة ، سبقت — فيما بين النهرين — الحضارة البابلية والأشورية^(١) . .

والحضارتان البابلية والأشورية ، تكونان — في الحقيقة — شعبتين من حضارة متحدة في خصائصها ، لدرجة أدت إلى اعتبارهما حضارة واحدة ، بابلية آشورية معاً . فيقول الدكتور فؤاد حسنين : « ولعل أقدم شعب من شعوب الجزيرة العربية نستطيع أن نكتب اليوم أساطيره هو الشعب البابلي الآشوري^(٢) » .

ويقول جوستاف لوبون « إن سكان ما بين النهرين (أرض الجزيرة وغيرها) الأقدمين قسماً : الكلدانيون وعاصمتهم بابل على نهر الفرات ،

(١) انظر : صمويل هزى هوك « الأساطير في بلا » ما بين النهرين » ص ٦ وما بعدها .

(٢) د. فؤاد حسنين على « قصصنا الشعبي » ص ٦٦ .

والأشوريون وعاصمتهم نينوى على نهر دجلة . . . ولكن جوهز التاريخ من حيث ذكاؤهم ومدنيتهم وفنونهم واحد ، حتى أن أجناسهم ولغاتهم انتهت بأن امتزجت بعضها ببعض^(١) .

وتدور أحداث أسطورة عشتار وتموز حول سجن الإله في العالم السفلى ، ويبدو أن غيابه عن الوجود قد أصاب الحياة بشلل عام ، وكاد أن يهددها بالقضاء . . . ففي الأسطورة وصف للاخفاق الذى صاحب عملية الإخصاب « فلا ينزو الثور على البقرة . . . ولا يأتى الرجل المرأة^(٢) » . . .

ومع أن الأسطورة لم توضح سبب هبوط تموز إلى العالم السفلى ، كما أن دلالة هبوط عشتار إلى هذا العالم غامضة بل ومضطربة من نص إلى نص ، فهي حيناً منقذة لتموز ، وحيناً مضحية به ، غير أن الأسطورة تشير إلى ما صاحب عودة تموز إلى الحياة من فرح وتهليل ، بعد ما أشارت إلى ما أحدثه غيابه من جفاف وعقم . . . ويبدو من سير أحداثها ، ومن مجالات تطورها « أن هبوط تموز إلى العالم الأسفل إنما ورد على سبيل إثبات أهمية هذا الحادث ، وجعله مرتبطاً بموت الخصرة وعودة الحياة إليه ثانية ، وبمتابعة الأسطورة في نقلها عبر العصور نجد حادثة موت تموز والنواح عليه ، تتأكد على حساب بقية عناصر الأسطورة ، ومن هذا القبيل ما ورد فى سفر حزقيال عن بكاء امرأة إسرائيل على تموز ، كما تمثل أسطورة فينوس وأدونيس الشكل الذى آلت إليه الأسطورة عند انتقالها ضمن الأساطير الإغريقية^(٣) » وأدونيس لقب للاله ، مأخوذ من كلمة

(١) جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٢٨ ، ٢٩ ، وانظر أيضاً :

« الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ص ٢٨ .

(٢) انظر - السابق - ص ٢٩ .

(٣) الأساطير فى بلاد ما بين النهرين : ص ٣١

أدون السامية بمعنى سيد ، غير أن هذه العبادة عندما انتقلت إلى الغرب اعتقد الناس أن أدونيس هذا اسمه ، وبذلك وصلت إلينا أسطورة أفروديت وأدونيس . . حيث تيمت بجماله طبقاً لما جاء بالأسطورة اليونانية ، وحين لقي مصرعه على يد خنزير برى وهو يمارس الصيد في الجبال نبتت من دمه المسفوح شقائق النعمان ، وحزنت أفروديت حزناً شديداً لمصرعه ، فقررت الآلهة أن يمضى ستة أشهر من كل عام معها ، أما الأشهر الستة الأخرى فيقضونها في العالم السفلى^(١) . . . حيث كان معشوقاً لربة أخرى . . وعلى هذا النحو تعلق الأسطورة تعاقب الذبول والازدهار . .

موت تموز وعقم الحياة من بعده « وقيامته بعد الموت كأوزيريس ، وعودة الخير والحصب إلى الوجود بعودته »^(٢) . هو العنصر المشترك في هاتين الأسطورتين وفي كل الأساطير الثنائية التي تتكرر عند الشعوب القديمة ، والتي لا حاجة لنعيد الإشارة إليها .. وقد تركنا التفاصيل الشعائرية في هذه الأساطير لعلماء الأنثولوجيا الذين يجدون في المقارنة ، واستخلاص العناصر المتناظرة ، والتفاصيل المختلفة دلالات خاصة بتطور العقائد وتطور المجتمعات . . .

على أن في تراث هذه الحضارات الجرم من الأساطير التي تحاول أن تفسر الحياة على الأرض ، أو تعلق لوجود بعض الأشياء ، وتعبر عن إحساس هذه المجتمعات بالكون وبالحياة . . . وهى أيضاً — لعدم ورودها في تشكيل أدبي — بعيدة عن مجال دراستنا هنا . . .

(١) انظر : مادة « أدونيس » ص ٩٦ ، مجلة الهلال - يونيه ١٩٦٨ - د. عبد الحميد يونس موسوعة الآداب والفنون الشعبية .

(٢) ولعل هذا هو الذى حدا بجيمس جورج فريزر - صاحب الكتاب الشهير « الفصحى » - إلى أن يرى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الإله المحتضر وأسطورته .

ومن ثم فإن ملحمة « جلعامش » تستحق وقفة خاصة . . . لورودها في شكل فني ، ولأنها « أشهر أسطورة عرفت الآداب السامية ، والذي حدث أن هذه الأسطورة لاقت في الألف الثاني قبل الميلاد رواجاً عظيماً ، لا في الآداب السامية فحسب بل في عالم الأساطير الأجنبية أيضاً ، فترجمت إلى لغات متعددة ، وعثر على نصوصها في دار محفوظات الدولة الخيشية ، وفي لغات أخرى من لغات آسيا الصغرى ، ولعل أكثر الآداب تأثراً بها هي العبرية واليونانية ، وموضوع هذه الأسطورة يدور حول محاولة جلعامش الحصول على الحياة الخالدة ، وبلوغ مرتبة الآلهة^(١) .

٧ - نعود إلى البيئة التي نشأت فيها الحضارتان البابلية والمصرية لندرك أثرها واضحاً في تشكيل نظرة الإنسان إلى الكون وإلى الحياة . . . فعرف أن انتظام النيل في فيضانه قد أعطى الإنسان في مصر مقياساً دقيقاً للزمن . . . كان السبب في أن يحكم به دورة العام ، وأن يتوصل إلى مجموعة من التقنيات للزمنية الدقيقة أو الأقرب ما تكون إلى الدقة (التقويم المصري القديم) . . . وانتظام النيل في فيضانه ، وانخساره عن تربة خصبة معطاء ، وإشراق الشمس الباهرة في سماء مصر ، واستقرار الظواهر الطبيعية فيها ، قد أعطى الإنسان إحساساً بالأمن ، وثقة بالمستقبل ، وإيماناً في قدرة الإنسان ، واستمرار حياته ، وشعوراً بصدقة الآلهة له ، ومنافحتها عن وجوده ، وتوليها شؤنه ، حتى بعد انتقاله إلى العالم الآخر . . .

أما دجلة والفرات . . . وعدم انتظام فيضانهما ، ومفاجاتهما بالأعاصير الغاضبة ، وتقلب الطقس فيما بين النهريين ، فإن حياة الإنسان في هذه

(١) د. فؤاد حسين على « قصصنا الشمسية » ص ٢٨ ، ٢٩ .

الطبيعة غير المستقرة . فد أعطى الإنسان في حضاراته الأولى هناك إحساساً بعدم الأمن ، وعدم الثقة في الوجود . .

والفيضان الواثب الذى لا يقوى أحد على مقاومته
والذى يهز السماء وينزل الرجفة بالأرض
يلف الأمم وطفلها فى غطاء مريع
ويحطم يانع الحضرة فى حقول القصب
ويغرق إبان نضجه

* * *

عاصفة عاتية تمزق كل شئ

بسرعتها المطحية . . فى فوضى عارمة^(١) . .

ولذلك . . فاننا نستشعر فى الأساطير البابلية والأشورية إيقاع الفرغ
من هذا الوجود المضطرب القلق ، كما نستشعر محاولة البحث عن « الإنسان »

(١) ترك الآشوريون مكتبة لا تقل مساحتها عن مائة متر مكعب ، تكفى سطورها لثلاث
ما لا يقل عن خمسمائة مجلد ، كل منها يحوى خمسمائة صفحة من الحجم الكبير - انظر : جوستاف
اوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٤٢ - وما زال هذا التراث الهائل رهن الترجمة والدراسة . .
وقد أمكن ترجمة قدر كبير من الأقاصيص الخرافية والأساطير فى الألواح الآشورية . . وقد
ترجم طه باقر العالم الأثرى العراقى ملحمة « جلجامش » إلى العربية ، عن البابلية مباشرة ، وفى
العربية الآن مجموعة من الكتب الحافلة بنصوص التراث البابلى الآشورى . . من أهمها :

« من ألواح سومر » تأليف صمويل كريمير - ترجمة طه باقر .

و « كتبوا على الطين » تأليف إدوارد كبير ١ - ترجمة د. محمود حسين الأمين .

ونظراً لتعدد الحصول على نسخة من الترجمة الكاملة للملحمة « جلجامش » اعتمدت هنا فى
النصوص الواردة فى الدراسة على : « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » تأليف صمويل هنري
هوك - ترجمة يوسف داود عبد القادر ، و « ما قبل الفلسفة » تأليف مجموعة من العلماء
المتخصصين - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . .

وُقيمته في الوجود .. ولماذا يبقى نهب الزوابع والأعاصير ، مهدداً في كل لحظة بالفناء . . لماذا لم يكن له نصيب من « خلود » الآلهة . .

وقد تجسد هذا الإحساس المفزع بالوجود ، وذلك التوق إلى الخلود ، في ملحمة « جلجامش » . . الإنسان القوى المغامر الذي يريد ألا يستسلم لهذا المصير التعس في يد طبيعة متقلبة لا تقيم وزناً لحياة الإنسان ، ويطمح إلى أن ينال ما يناله الآلهة من استقرار ، وبعد عن الفزع من الفناء . . ومن ثم يرحل للبحث عن « الخلود » . . بما ينطوي عليه هنا — في الحقيقة — من بحث عن « قيمة الإنسان » في هذا الوجود . .

وتصور الأسطورة جلجامش — في شتمها الأول — إنساناً غريباً لا يعبأ إلا باللحظة المواتية ، ولا يعنى نفسه بما وراء الحياة : راضياً — عن إنقياد ولا مبالاة — بنصيب الإنسان في الكون ، وبعجزه عن بلوغ مرتبة الآلهة :

من ذا الذى ، يا رفيقى . أدرك من السمو

ما يمكنه من الصعود إلى السماء ، والإقامة مع شماسى إلى الأبد ؟

مجرد إنسان — أيامه معدودات

ومهما فعل . . إن هو إلا هبة ريح «

ولكن عندما يلتقى رفيقه « أنكىدو » حتفه ، يبدأ الشق الثانى من الأسطورة ويبدأ الفكر في يقظته على الفاجعة ، ويحاول أن يواجهه — عن تأمل واستبصار — مأساة الوجود . .

لماذا الموت ؟ . . ولماذا يكون الخلود من نصيب الآلهة دون الإنسان ، أى قسوة توقعها الأقدار بهذا الكائن عندما تنيله أثارة من فرحة الحياة ، ثم تودى به إلى الفناء . . إن سلب الحياة من جسد رفيقه « أنكىدو » الملى

بالحيوية كان صلعة عنيفة للجلجامش . . كيف يسقط الإنسان هكذا - وإلى الأبد - جثة هامدة ، وتصبح الذكريات والعلاقات والرغبات مجرد أطياف كأن لم يكن لها وجود حقيقى فى الحياة :

ما هذا النوم الذى غرقت فيه ؟

لقد أعمت وجهك وما عدت تسمعى . .

لم يرفع جلجامش عينيه عنه .

جس قلبه ، فلم ينبض .

ذاك الذى شاطرنى كل خطر

حتف الإنسان المحتوم قد أحاق به . .

ثمة هناك ، إنسان واحد ، جد قديم للجلجامش . . صادق الآلهة ، واستطاع أن يحصل منهم على الحياة الأبدية . . ومن ثم يبدأ جلجامش رحيله ، ويتغلب على كثير من المخاطر ، وفى سمعه يتردد صوت الذين قابلهم :

جلجامش : . أين رحت تجول ؟

إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدوها أبداً

لأن الآلهة عندما خلقت الإنسان

جعلت الموت نصيبه

إلى أن يصل إلى جده « أوتنا بشتيم » . . وهو صورة بابلية لنوح . . حيث أخبر جلجامش أن الخلود كان مكافأة من الآلهة على عمل قد قام به

في ظروف نادرة . . لأنه عندما جاء الطوفان ، وهدد الأحياء جميعاً
بالفناء ، كان قد اصطنع فلکاً أنقذ به نفسه وزوجه ، وزوجاً من كل شيء
حتى . . وبذلك أنقذ الحياة نفسها من الفناء ، وأمكن إعادة تاريخ الوجود . .
ولهذا كافأته الآلهة . . التي قضت هي نفسها على كل البشر بالحرمان من
الخلود . . .

والجزء الباقي من الأسطورة . . جزء تعليلي . . يفسر لماذا يغير
الثعبان جلده بين كل آونة وأخرى . . لقد دل « أوتنا بشتيم » - أخيراً -
جلجامش على نبذة الخلود . . فبحث عنها ، واستطاع الحصول عليها ، بعد
مخاطر عدة ، ولكنها - ككل آمال الإنسانية الكبرى - ما إن لاحت
في يديه حتى فقدها إلى الأبد ، لأنه بينما كان يستحم في بحيرة راقته ، تسلت
حية إلى الشاطئ وابتلعت نبذة الخلود . . وهكذا ضاع أمله إلى الأبد . .
وانتهت الملحمة تلك النهاية اليائسة الفاجعة . . « يا جلجامش . . مهما طال
المسير . . فلن تستطيع الحصول على الحياة التي تشدها . . » .

ولعل ضياع الاستقرار من حياة إنسان ما بين النهرين في ذلك الزمان ،
وضياع الأمل من أساطيره ، هو الذي ترك في أساطيره ، هذا القدر الكبير
من الحزن ، وتلك البكائيات المليئة بالندب والنواح :

دعا الليل العاصفة .

والشعب ينوح .

وأخذ من الأرض رياحاً منعشة

والشعب ينوح

وأخذ رياحاً طيبة من شومر

والشعب ينوح
ودعا ريحاً شريرة
والشعب ينوح
وعهد بها إلى راعي العاصفة
ودعا العاصفة التي تفتي الأرض
والشعب ينوح
ودعا رياحاً مدمرات
والشعب ينوح^(١).

وملحمة جلجامش — أخيراً — لا تخلو من الدعوة إلى الاستملاع بالحياة ، واغتراف الإنسان من لذائدها ، في عفوية سمحة ، تتقبل النهاية الفاجعة في رضى وسكينة :

جلجامش . . املاً بطنك
وامرح ليلك ونهارك
املاً أيامك باللذائذ
وارقص ، واعزف الألحان . . ليلاً ونهاراً .
والبس القشيب من الثياب ،
واغسل رأسك واستحم
وانظر إلى الطفل المسك بيدك

(١) انظر : « ما قبل الفلسفة » ص ٩٦٤ .

ودع زوجك تتمتع بعناقك
هذا وحده ما يبتغيه البشر .

وقد كان لهذه الأسطورة حظ كبير من الانتشار في القديم والحديث .
وراع الباحثين ما تتميز به من شاعرية قوية متألفة ، ورأوا أن الطقوس
التأبينية التي رفعها جلامش إلى صديقه أنكيدو تذكر القارئ بأحدى الطقوس
الدينية التي يرفعها أخيل إلى باتروكلس . . كما رأوا أن من الصعب أن
نتجنب الاستنتاج بأن الوعاظ العبريين القدامى لم يكونوا على علم ببعض
مقاطع الملحمة .

وتعتبر ملحمة جلامش - حتى الآن - أول تجربة ملحمية في تاريخ
الأدب العالمي^(١) . .

٨ - كما تعتبر « الإلياذة » و « الأوديسة » أعظم أثرين أدبيين في التراث
الإنساني . استوحى فيهما هوميروس أساطير اليونان وتراثهم الحضارى ،
وظلا - على مدى التاريخ - مصدر إشعاع للكتاب والمفكرين ، ومازالا
قادرين على الإمتاع والإلهام معاً . .

ولقد عربها في صورة شعرية باهرة سليمان البستاني^(٢) أوائل هذا القرن : ●
بعدما نجشم الكثير في سبيل نقلها عن اليونانية ، مع مراجعة الجم من التراجم
الإنجليزية والفرنسية والإيطالية . . ومع إحاطة وافية بالتراث العربى ،
وقدرة فائقة على تطويع الشعر العربى للمواقف والأحداث . .

(١) انظر « الأساطير في بلاد ما بين النهرين » ص ٢ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) انظر : إلياذة هوميروس - معربة نظمها وعليها شرح تاريخى أدبى ، وهى مصدرة
بمقدمة فى هوميروس وشعره ، ومذيلة بمجمع عام وفهارس بقلم سليمان البستاني . ط مطبعة
الهلal بمصر سنة ١٩٠٤ .

والم تأمل في حياتنا الأدبية ، منذ أن نقلت إليها الإلياذة ، مجدها لم تستفد فائدة تذكر من نقل هذا الأثر الإنساني العظيم . . . لقد كانت أشعار هوميروس معيماً لا ينضب للكتاب والشعراء اليونانيين حتى لقد قال أسخيلوس^(١) إن ما كتبه من مسرحيات ليس إلا فتات مائدة هوميروس . . . والحقيقة أن هوميروس ظل مصدر إلهام لأدب أمته ، وللاداب الأوربية جميعاً في كافة العصور ، وأنه ما انقضت فترة فتر فيها حماس القوم لزاء هوميروس . . . ويخيل لي أن من لم يقرأ هوميروس لا يستطيع أن يتذوق الأدب الأوربي وبخاصة الشعر في أى عصر من عصوره . . .

لقد تبنى السيد جمال الدين الأفغانى — وهو من هو — أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا — بادئ ذى بدء — إلى نقل الإلياذة ، ولو أدى ذلك بهم إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها^(٢) . . .

لقد رأى هذا الرائد الحصيف أن « الإلياذة » كانت ستفيد الفكر والأدب العربى ، بأكثر من الفائدة التى جناها من كل الكتب الفلسفية التى تم نقلها من اليونانية

ترى هل كان يحلم بالتفاف فكرى واسع حول هذا الأثر العظيم ، الذى عومل في موطنه الأصيل معاملة الكتب المقدسة . . . فتألفت لجنة من سبعين عالماً لتحقيقه مثلما تألف الجمع السبعينى الذى نقل التوراة من العبرية إلى اليونانية . وصلب في القرن الرابع أحد الذين انتقدوا هوميروس كما

(١) انظر : د. صقر خفاجة « هوميروس . . . شاعر الخلود » ص ١١٧ .

وانظر : د. إبراهيم سكر « الدراما الإغريقية » ص ١٢ .

(٢) انظر : الياذة هوميروس — سليمان البستاني ص ٢٥ .

يصلب العابثون بالمقدسات الدينية^(١) . .

ولكن . . ها نحن قد نقلت إلينا « الإلياذة » بجهود رجل قدير . .
تيسرت له ألوان من المعرفة الجامعة قل أن تتوافر إلا للقلائل النادرين . .

لقد كان مصير هذا العمل العظيم أن تجاهلته الحياة الأدبية ، وأصبحت
نسخ طبعته الأولى - التي لم تكرر - نادرة في المكتبات العامة والقديمة ،
وأصبح الحصول على نسخة للدرس يشق على الكثيرين . .

ولقد طبعت في السنوات الأخيرة « إلياذة » من عمل الأديب درينى
خشبة ، غير في الأصل الهوميروى وبدل ، وتصرف ما شاء له التصرف ،
وكذلك فعل في « الأوديسة »^(٢) ، حتى أصبحتا بعيدتين عن معجزتي « هوميروس »
وافتقدتا الخصائص الفنية لعبقرية هوميروس العظيم .

ويجد القارئ في كثير من الكتب الأدبية الحديثة . . تلخيصات
موجزة جداً للإلياذة والأوديسة . . ولكن أى تلخيص لهذا العمل الفني
يفقده روحه ، ويفقده اللمسات الفنية العميقة ، والتجسيديات القادرة
لأحاسيس الإنسان وأفكاره ، والوصف الرائع للأشخاص والأحداث ،
والعواطف الجياشة التي يحفل بها الأصل الهوميروى . . لأن بقاء مثل هذا
الأثر الفني - فيما أعتقد - على الزمن . . لا يرجع إلى حكايته عن حصار
طروادة ، وأحداث ذلك الحصار ، من غضب أخيل ، واعتزاله الجيش ،
ومحاولة استمالته إلى القتال ، وما حدث في تلك المعارك من كروفر
وانتصار وانكسار ، وقتل باتروكلس - صديق أخيل - وعودة أخيل ونقمته

(١) انظر - الإياذة هوميروس - سليمان البستاني . ص ٢٣ .

(٢) انظر « الأوديسة » - درينى خشبة - دار الكتب الأهلية بميدان الأوبرا - ط ١٩٤٥

و « الإلياذة » ط دار الهلال سنة ١٩٦٩ .

العظيمة ، وحزنه العميق ، وشجاعة هكتور ، وحكمه بريام ، وحيلة أوديسيوس ، وجمال هيلين وروعها ، وما كان يعطيف بها من ندم ، وجزع أندروملاك وتوسلاتها ، وتدخل الآلهة هنا وهناك — لا ترجع أهمية الإلياذة إلى حكاية هذه الأحداث ، ولا أهمية « الأوديسة » إلى حكاية ما فى ضلال « أوديسيوس » فى البحار من مشاق ومخاطر . وما فى انتظار زوجته وحيلتها من ذكاء ووفاء ، وما فى رحلة ابنه تليماك لتقصى أخبار أبيه من شجاعة ونبل . . . فربما تكون كل ما حفلت به الإلياذة والأوديسة من أخبار وطرائف وأحداث شائقة يقل بكثير عما تستطيع أن تقدمه كثير من كتب المغامرات الحديثة من عناصر الغرابة ، وإثارة اهتمام القارئ ، واصطناع الحيل والمخاطر مع أن هذه الكتب ومنها الروايات البوليسية الشهيرة ليست إلا أدباً رخيصاً ، ليست له قيمة فنية أو فكرية تذكر . .

لذلك فعندما تقدم هذه الملخصات « الإلياذة » أو « الأوديسة »^(١) الحكاية التى بنيت عليها ، أو الهيكل العام لكل منهما ، إنما تقدم هيكلًا عظيمًا جافاً ، فقيراً إلى الحياة والروح ، وإلى دم الفن الهوميروسى الذى يتدفق فى شرايين الموجود الأصلى ، وينفحه بالحياة فى كل صفحة ، بل فى كل سطر من سطره . .

وكما استفادت الأساطير اليونانية من الأساطير المصرية القديمة ، استفاد هوميروس كثيراً من الأدب المصرى القديم . . فقد « أثبت بعض العلماء أن كثيراً مما فى إلياذته مقتبس من قصص مصرية ، أو رسوم مصرية ، بكل

(١) إنظر « أحمد أمين « قصة الأدب فى العالم » ج ١ ص ١٣٤ . أحمد حسن الزيات « فى أصول الأدب » ص ٢٢٩ . د. صقر خفاجة « هوميروس شاعر الخلود » . ود. بدوى طباله « النقد الأدبى عند اليونان » ص ١٤ . د. عبد الحميد يونس « موسوعة الآداب والفنون الشعبية » مجلة الهلال فبراير ١٩٦٩ .

ما فيها من الحوادث والتفصيلات والأوصاف^(١)» كبارأى الباحثون مواضع تشابه بين الأوديسة والقصص المصرى القديم ، نذكر منها :

١ - القصة التى حكاها الملك منلاوس لتلياك (ابن أوديسيوس) عندما غضب عليه الآلهة فى ماضيه ، فحجزوه مع رفاقه عشرين يوماً فى جزيرة على سواحل مصر ، ثم ظهرت له ابنة شيخ من شيوخ البحر ، اسمه « بروتى » وأخبرته أن أباه يخرج من الأمواج كل يوم ، ثم يمضى إلى مغارة فى الجزيرة ، فيتمدد فيها . وتنام حوله كلاب البحر التى تخرج معه . . فاذا فاجأ منلاوس بروتى ساعة نومه . وشد عليه بقوة دون أن يفلته ، مهما حاول التخلص منه بالتحول إلى صور شتى من أنواع الحيوانات الزاحفة على الأرض ، ثم إلى ماء ثم إلى نار ، عند ذلك لا يجد مفرأ من أن يعود إلى صورته الإنسانية ، ويتحدث معه عن وسيلة للخلاص من الجزيرة . .

وقد فعل منلاوس هذا ، وعلم أخيراً أن كبير الآلهة غاضب عليه لأنه لم يقرب له ضحايا قبل ركوبه البحر . .

فهذه القصة تشبه القصص الشعبى فى التراث المصرى القديم : ه وهى قصص ترجع إلى عدة قرون قبل هوميروس . .

ثم أن شيخ البحر يسحر نفسه أسداً وخنزيراً وناراً مقدسة ، والسحر على هذا الشكل تفيض به القصص المصرية . ومن الحيوانات التى يتحول إليها « الخنزير الكبير » وهى تسمية كانت شائعة عند المصريين ، يقصدون بها عجل النهر . . ثم إن جميع الحوادث ، وأسماء أشخاصها موجودة فى القصص المصرية بما فيها من القبض على « بروتى » وخيانة ابنته له^(٢) . .

(١) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ١٥٢-١٥٥

(٢) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ١٣٧-١٤٢

٢ - أن هوميروس أخذ قصة مصرية ، وأدخلها في الأوديسة ، بعد أن حاول أن يلبسها ثوباً يونانياً ، فبقى الثوب اليوناني شفافاً تطل القصة المصرية من بين ثناياه ، بموضوعها وسياقها ونصوصها .

والقصة المصرية تحكى غرق سفينة لسائح مصرى بعد هبوب عاصفة واطراحه في جزيرة حافلة بأطياب الفواكه والطعوم . . . وهي تشبه ما حدث لأوديسيوس بعد أن ترك جزيرة كاليبسو . . . وكثير من التفاصيل واردة في الرحلتين . . . فطن العلماء للتشابه بينها ، ورأوا أن هناك أكثر من منحى للتأثير يراه كل من ينظر في فكرة القصتين ، وفي صياغتهما^(١) .

ومن الطبيعي أن يستفيد هوميروس من التراث المصرى ؛ فقد استفادت الحضارة اليونانية ، في كافة مناحيها بهذا التراث ، وقد زار هوميروس مصر ، ولا بد أنها كانت فرصة للبحث والدراسة ، وتحسس الجوانب المشرقة في هذا التراث الخالد ، ولا يعيب هوميروس أن يتأثر ويستفيد من الخبرات الإنسانية السابقة^(٢) . . . فأنما تتمثل عبقريته في إساعة كل ما يتلقاه ، ثم صهره وصياغته على النحو الباهر الذى وصلنا في الإلياذة والأوديسة . . .

٢ - الحكايات الشعبية :

اعتمد شعرنا قليلا على الحكايات الشعبية التي تروى عن عرب ما قبل الإسلام كأحاديث جذيمة والأبرش . . . وحكايات الزباء ملكه تدمر ،

(١) انظر : السابق ص ١٤٥ - ١٥٢ . وانظر النص الكامل للقصة المصرية ص ١٥٩ -

(٢) نوءى هنا إلى رأى القائل بأن هوميروس كان يحكى ما اشترك في صياغته أجيال من الشعراء ، أى أن ملحمتيه كانت أدباً شعبياً شائعاً اشترك في تأليفه كثير من الشعراء على مر الأجيال ، ونحن نميل إلى هذا الرأى ، ونرى أن هوميروس الفضل في صياغة الشكل الأخير الذى وصلنا من ملحمتيه ، والذي يشهد بآثار عبقريته .

والأقاصيص حول سنّار باني الخورنق والأمثال التي ضربت فيه . . ويوما النعمان : يوم نعيمه ويوم يؤسه ، وكل هذه وأمثالها شغلت جزءاً كبيراً من الأدب العربي القديم^(١) . ولكنها - وهي مصدر خصب أصيل - لم تسترّع انتباه شعرائنا المعاصرين إلا قليلاً ، كحكاية كسرى والأسيرة العربية التي قصها عبد الرحمن شكرى^(٢) . .

ولعل أحمد خليل القباني يكون أول من اتجه نحو هذا الجانب من تراثنا في أواخر القرن التاسع عشر ، فاستغل صورة هرون الرشيد الباذخة وصورة عنتره الباسلة ، وحكايات ألف ليلة وليلة عن الأمير محمود نجل شاه العجم وغيرها ، وألف مسرحيات كانت أقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أو هي حبكة ، وأضعف سياقاً من - المسرحيات المعربة »^(٣) .

ومن تأثر به من المصريين في ذلك الحين على أنور^(٤) في روايته عن عنتره التي سماها « شهامة العرب » ، وكذلك اتجه الشاعر محمد عبد المطلب هذا الاتجاه فألف مسرحية عن المهلهل وأخرى عن امرئ القيس وإن تكن محاولات غير موفقة فنياً . .

على أن استفادتنا من هذا التراث بالنسبة إلى ضخامته تظل هينة إذا ما نظرنا إلى استفادة الآداب الأخرى من تراثها الشعبي . .

أما أهم مجموعات الحكايات الشعبية التي أثرت في شعرنا المعاصر فهي :

-
- (١) انظر : أحمد أمين « فجر الإسلام » ط ٧ ص ٢١ .
 (٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكرى . ط عبد العزيز نجحون ١٩٦٠ - جمع وتقديم نقولا يوسف . . ص ١٩ .
 (٣) انظر : عمر الدسوقي « المسرحية » ط ٣ ص ٢٧ . .
 (٤) من ترجموا له في المصدر السابق هامش ٢٨ .

(أ) كلبه ودمنه :

وهى مجموعة من قصص الحيوان . . تدور كلها على أسننه ،
ويحاول مؤلفها أن يعطى العظة والعبرة للإنسان من خلال ما يخترعه خياله
من أحداث ومشكلات فى عالم الحيوان . . .

ويذهب بعض الدارسين إلى أن حكايات الحيوان أقدم الحكايات
الشعبية على الإطلاق ، وتوجد فى كل بيئة ، وعند كل أمة ، وبين مختلف
الأجيال والطبقات^(١) فقد اختلطت حياة الإنسان بالحيوان منذ أقدم العصور ،
ووجد الحيوان فى البيئة الإنسانية كعنصر ضرورى فى وجودها ، فبالإضافة
إلى الحيوانات والطيور المصاحبة لحياته فى الحقول ومنابع المياه ، هناك
الحيوانات التى يستعين بها على شئون الزراعة والصيد ، ثم تلك التى يستخلص
منها الغذاء والكساء » وقد تعلم الإنسان من أخلاق الحيوان وطباعه ، تعلم منه
كيفية الادخار فساعدته ذلك على الاستقرار فى مكان وعلى الانصراف إلى
أعمال أخرى كجمع القوت . . وتعلم منه القدرة على البحث عن الطعام
بوسائل غير يديه العاريتين ، وأخذ عن الحيوان كثيراً من أدواته ، واهتدى
به فى بعض الصناعات^(٢) . . ومن ثم كانت حياة الحيوان ماثراً تأمل للإنسان.
ومثار اعتقادات وخرافات كثيرة ، وتراوح الحيوان فى نظر الإنسان بين
أدنى دركات الاحتقار ، وأعلى درجات التقديس بل العبادة فعبد فى مصر
وفى الهند ، ولدى كثير من قبائل آسيا وأفريقيا وإستراليا^(٣) وفى كل البيئات
البداية كان الحيوان ماثراً قداسة خاصة عند بعض القبائل فتناثرت عقائد :

(١) انظر : د. عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٢٩ .

(٢) انظر : د. عبد الرازق حميدة « قصص الحيوان فى الأدب العربى » ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩٤ .

(٣) انظر : د. حسن شحاته سفيان « تاريخ الفكر الاجتماعى » ص ١٦٩ .

عبادة أرواح الماضين الخيرة والتناسخ — انتقال الأرواح بعد الموت من جسم إلى آخر والتحول — تحول الإنسان إلى حيوان ، الذي ما زال يعرف عند العامة بالانسخاط ويسميه الجاحظ النسخ فيما يرويهِ عن الأعراب من أن الله لم يدع ما كسا إلا أنزل به بلية ، وأنه مسخ منهم اثنين ضيعاً وذئباً^(١) .

وعن هذه الحياة المتصلة بين الإنسان والحيوانات ، ونتجت كثرة من الحكايات تطورت في الآداب العالمية إلى أن تكون ذات طابع خاص — خرافي (أسطوري) والعبرة من ورائها كشف انحرافات الإنسان عن جادة الصواب ، ووعظه ، وهدايته إلى معاملة بني جنسه معاملة طيبة ، ومراعاة الخلق الفاضل والضمير الحي ٥

وقبيل الإسلام شاعت أقاصيص كثيرة عن الحيوان بين العرب . نشأ بعضها من ملاحظتهم ومخالطتهم له ، وبعضها ترمى إليهم من أهل الكتاب وبخاصة تلك القصص التي وردت عن الحيوانات وهي في سفينة نوح . . . قصة الحمامة ونوح التي وردت في سفر التكوين (إصحاح ٨ من آية ٦ - ١٢) التي كانت شائعة بين العرب — آنذاك — وقد رواها الجاحظ شعراً عن أمية بن أبي الصلت^(٢) . .

وتمتاز القصص العربية عن الحيوانات بالإيجاز ، وتركيز العبرة منها حتى لتغلب مثلاً شائعاً كقولهم : « في بيته يؤتى الحكم ، وكيف يعاودك وهذا أثر فأفسك » و « أظلم من ذئب » وقد أفردت بعض الكتب لحكاية الأقاصيص التي انبثقت منها هذه الأمثال ككتاب الميداني ، كما ذكرت في (الحيوان)

للجياحظ و « العقد الفريد » لابن عبد زبه و « الأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني
أطراف من هذه الحكايات : : وأشهر من رويث عنه قصص الحيوانات
في الجاهلية لقمان الحكيم (١) :

وجاء القرآن وسار على هذا النهج المعروف عند العرب ، فضرب
المثل بالحيوان وقص عن غراب ابني آدم ، وبقرة بني إسرائيل ، وناق
صالح ، وهدد سليمان ، وقصته مع النمل ، وفيل أبرهة وطيره الأبايل ،
وقد تكثر المفسرون من كل ذلك ، وزاده القصاص والوضاعون مما يكون
فصلا مطولا في هذا اللون من ألوان الفن الأدبي في التراث العربي قبل أن
يترجم ابن المقفع أثره الخالد (كليله ودمته) ، وقد ترجمها ابن المقفع عن
أصل فارسي نقل بدوره عن أصل هندي ، توصل إليه الباحثون أخيراً (٢)
فلقيت حفاوة من الأدباء والشعراء وحاول البعض نظمها كابان بن عبد الحميد
اللاحق ، وابن الهباريه المتوفى سنة ٥٤٠ والقاضي الأسعد بن محافى المصرى
المتوفى سنة ٦٠٦ نظمها لصالح الدين الأيوبي وضاع نظمه .

ويعتبر ابن الهباريه من أشهر من نظم قصص الحيوان في الأدب العربي
القديم وله غير « نتائج الفطنة في نظم كليله ودمته » كتاب « الصادج
والباغم » و « درر الحكم في أمثال الهنود والعجم » (٣) . . . ومن المرجح أن

(١) ■ وقد طبعت الأمثال المنسوبة إليه في باريس سنة ١٨٤٧ باللغة العربية . . .
وتعتبر مصدراً من مصادر لا فونتين د. عبد الرازق حميده (قصص الحيوان في الأدب العربي)
ص ١٠٠ وما بعدها .

(٢) انظر : السابق ص ١١٤ وما بعدها .

(٣) انظر : د. عبد الرازق حميده (قصص الحيوان في الأدب العربي) الفصل التاسع
ص ١١٩ والفصل الخادى عشر ص ١٥٠ وانظر لدى أحمد أمين في ضحى الإسلام جزء أول فصلا
عن كتاب ابن المقفع .

شوقيا لم يطلع على نظم ابن الهبارية هذا قبل أن يؤلف أقاصيصه حيث طبع كتابه نتائج الفطنة في المطبعة اللبنانية سنة ١٩٠٠ وهو تاريخ متأخر عن بداية شوقي .

وقد كان ابن الهباريه يحتذى في نظمه نثر ابن المقفع ويريد أن يبلغ شأوه فحسب ، ويبدو أنه كان محدوداً في موهبته الشعرية حيث لا يتحرك بوسائط الشعر الفنية داخل نظمه ، بل يظل قيد دائرة النثر « باضافة الوزن إليه فحسب بل ربما نزلت منظوماته عن منزلة نثر ابن المقفع . .

وقد وردت حكايات الحيوان في كتب اخرى غير كليله ودمنة ومنظوماتها وغير كتب ابن الهباريه لاحاجة للحديث عنها في هذا المجال . . . اكتفاء بالقول بأن ترجمة ابن المقفع « كليله ودمنة » هي التي حظيت باهتمام الادباء والمفكرين عربياً وعالمياً^(١) .

ثم كان عصرنا الحديث . . والتفت محمد عثمان جلال إلى هذا التراث ، وقرأ لافونتين وحاول ان يعربه وان يث من خلال حكاياته الروح العربى ، بل ان بمنحها — احياناً — الطابع المصرى .

ومن الطبيعى ان تكون كليله ودمنة لابن المقفع ، وان تكون العيون البواقظ لمحمد عثمان جلال اخطر سابقتين أمام شوقي . .

ففي لغته يجد أعظم كتب ذلك الفن ، وأكثرها تأثيراً في الآداب العالمية كما يجد محاولة معاصرة على جانب كبير من الوعى والدكاء . . وقد تكون هذه المحاولة هي التى لفتت نظره إلى « لافونتين » . : غير ان قصور موهبة محمد عثمان جلال الشعرية عن موهبة شوقي ، فقد كان — كما قال العقاد —

(١) انظر : د. غنيمي هلال (دور الأدب المقارن) ص ٧٣ ود. عبد الحميد يونس

ص ٣٦ وفوزى العتبل (الفلكلور ما هو) ص ١٧٩ .

على ضعف في الصياغة ، وقلة نصيب من الشاعرية الأصيلة^(١) .

ووصول شوقي إلى الاصل (لافونتين) ، واعتماده في فنه الشعري على طريقة وفن لافونتين قد جعل من الصعب على الدارسين أن يذكروا أو يرجحوا تأثير شوقي بهذه المحاولة التي عاصرها . والتي كانت سابقة له (توفي محمد عثمان جلال عام ١٨٩٨ م)^(٢) — أما لماذا لم يتأثر شوقي بكليلة ودمنه وحده . . فذلك راجع إلى طابع الفن القصصي في كليلة ودمنة ، وهذا ما سنوضحه فيما يلي من الفصول . .

(ب) ألف ليلة وليلة :

أشرنا إلى جهد العقلية العربية في كثير من قصص ألف ليلة وليلة . . وإلى أنها استوعبت هذا الفن ، واستطاعت ان تنقله في صورة مؤثرة جذابة إلى العالم حتى باتت أقاصيص ألف ليلة وليلة — في صورتها العربية — مصدر استلهم لكثير من الفنون الأدبية والتشكيلية على السواء . . وكان للتطور الذي حدث في صناعة السينما والتلفزيون آثاره في تصوير ما تحفل به من أجواء وأحداث وشخصيات وطرائف .

وقد كانت ألف ليلة وليلة موضع دراسة أدبية مستفيضة في كثير من البعثات الثقافية ، وقد يكون مالمقته من اهتمام الدارسين والأدباء الأجانب أضخم مالمقته من اهتمام دارسينا وأدبائنا . .

وكان في طليعة دراساتنا العربية أطروحة الدكتوراه للدكتورة مهيرو القلماوى التي المت فيها باهتمامات المستشرقين حولها ، وارايمهم ، وما نشروا في لغاتهم من نسخ لها ، واصول النسخ المطبوعة في مصر وغيرها ،

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم ص ١١٧ ط ٣ .

(٢) د. عبد الرازق حميده « قصص الحيوان » ص ٣٠٢ .

واستنتاجات المستشرقين حول الأصول الهندية والفارسية والبغدادية والقاهرة لبعض الحكايات ، ثم دراسة تصنيفه حول الموضوعات التي دارت حولها حكايات ألف ليلة وليلة ، ومكانة المرأة في الحكايات . . فكانت تلك الدراسة ثمرة جهد مخلص ، وثقافة واسعة وذوق مدرب على تذوق النصوص الفنية ، وإدراك دلالاتها^(١) .

كما توفر كثير من أدبائنا وفنانينا - ومازالوا - على إعادة صياغتها في صورة تقرها للمعاصرين ، وتبعد عنها ما يشوبها من جرأة في التعبير ، وضراحة قد تחדش الحياء أحياناً ، وقد ترك آثاراً غير حميدة في نفوس الناشئين . .

وقد تحدث الدارسون عن الأصل الهندي للحكايات . . وعن انتقالها إلى العرب عبر الثقافة الفارسية . . ثم عن الجهد العربي في إعادة تشكيل بعض الحكايات ، وإضافة أخرى مصبوغة بالصبغة القاهرية أو البغدادية ، ثم إشاعة اللون المحلي في أجواء الحكايات ، وإسباغ الروح الاسلامي على شخوصها والعبرة الغالبة من كثير من الحكايات . .

وقد التفت مسرحيونا إلى ما تحفل به من خصب وثرء ، فاستلهمها توفيق الحكيم وباكثير والفريد فرج . .

وإلى الآن . . وهذا تقصير غريب - لم تستلهم ألف ليلة وليلة في مسرحيات شعرية باستثناء الاستلham العام لشخصية « شهر ريار » وعلاقته بشهر زاد ، في مسرحية عزيز أباظه أما الحكايات التي تقصها شهر زاد ، وما تحفل به من غرائب الأمور ، ونوادر الأحداث ، ومن تنوع الأجواء والبيئات والشخصيات . . فلم تستلهم استلهاها واسعاً . . ومن

(١) انظر : د. مهير القلماوى « ألف ليلة وليلة » مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف

الممكن أن نقول إن هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقوداً في شعرنا المعاصر . . . وليس وصول شخصية (السندباد) أو الملك العجيب بن الخصب على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر بكاف للوفاء بما لهذا المصدر الفنى الهام من أهمية . . .

واذكر أن توفيق الحكيم قد تحدث عن أحد أعلام الكتاب الغربيين فذكر أن التوراة وألف ليلة وليلة لا يفارقان حجرة نومه . . فهما دائماً - قابعان بجوار سريره . . وهما - دائماً - أولى مصادر إلهامه . .

والحقيقة ان إلياذة هو ميروس والتوراة وألف ليلة وليلة . . ثلاثة آثار أدبية في العالم . . تمثل أخصب النتائج الفنى للشرق والغرب وان على الكتاب أن لا يغفلوا الاستعانة بها . بل علينا أن ندر الوسائل لأبنائنا وبخاصة ذوى الاستعدادات الأدبية منهم ، لأن يقرءوا هذه الآثار ، وان يعرفوا كيف يستفيدون بها استفادة حقه

والغريب أننا نعجب بشكسبير كل الإعجاب ، ونحاول أن ننقله إلى لغتنا دون أن نعى الدرس الرائع الذى يعطيه لنا هذا الشاعر العظيم .

ان شكسبير كان يتجول فى غابة من الحكايات الشعبية ، وإنها كانت المصدر الأول لتلك المسرحيات التى نقتن بها . .

ولقد صنع برنخت المسرحى الألمانى الشهير من حكاية شائعة فى ثرائنا العربى مسرحية عظيمة هى (دائرة الطباشير القوقازية) عن الحكاية التى تسند إلى سليمان أن امرأتين احتكما إليه ، وكانتا تنازعا ن طفلاً ، تدعى كل منهما أمومته . فإشار بأن تشد كل منهما الطفل من احد ذراعيه ، فمن استطاعت أن تنزعه من الاخرى كان لها . . وتحكى القصة أن الام الحقيقية قد أشفقت على الطفل الصغير أن يتمزق فى هذا الصراع ، فانسحبت مكتفية

بسلامة ابنها . فما كان من سليمان الحكيم إلا أن أدرك أن صاحبة هذه العاطفة هي أمه الحقيقية فحكم لها . .

غير أن برنخت قد أعاد صياغة هذه الحكاية . . فوشجها بوشائح الصراع الطبقي المعاصر . . وبث فيها أهدافاً إنسانية عامة . . وفصلها على قد أشخاص وقضايا تعيش بيننا . . وتثير حيرتنا . .

وهذا هو الطريق الحق لاستلهام التراث . . نحن لا نريد من شعرائنا أن يفتحوا كتاب ألف ليلة وليلة - ثم ينظروا بعض حكاياته ، فما أفدح خسارتنا حينئذ في فقدان هذه اللغة الشعبية الأليفة .

نحن نريد استلهام هذه الحكايات ومنحها روح العصر ، على نحو ما فعل شكسبير وبرنخت . . فكل منهما عبر عن عصره في مسرحيات استلهمها من التراث الشعبي . .

وإذا كان لكل أمة تراثها الشعبي ، فحسبنا بأن نباهي بأن لدينا « ألف ليلة وليلة » وأن نرفع عنها نظرة الازدراء التي كان شعراء الفصحى وكتابها لا ينظرون بغيرها إلى هذا الأثر الفني الفذ^(١) .

وقد حدثت عبر تاريخنا فجوة بين الآداب الرسمية والشعبية . . فقد حافظت - الرسمية على نقاء الفصحى واستمرار تقاليد آثارها الأدبية . . وبخاصة تقاليد القصيدة العربية التي لم يمسهما التطوير إلا قليلاً . . وحرصت على البعد عن آداب العامة . . وبذلك خلطت عملاً صالحاً باخر غير صالح . . فمن الممكن الاحتفاظ بنقاء اللغة مع توسيع مهمات الفنون ، والاستفادة من آثار الخيال الخلاق الذي لم يجد عائقاً عن الابداع في هذه الآثار الشعبية . .

(١) انظر : كثال - رأى ابن النديم في الفهرست - د. عبد الحميد يونس : موسوعة الآداب والفنون الشعبية - الهلال - سبتمبر ١٩٦٨ ص ١٤٦ .

فخلق أجواء وأحداثا وشخصيات ، داخل نسيج حكاى جذاب . . وعبر
عن نفسية الجموع فى وضوح وقوة . .

كان شهر يار قدما غشوما ، ما إن رأى امرأته فى أحضان عبده الاسود
حتى ثارت تائثرته ، وآلى أن يتزوج كل ليلة بعذراء ثم يسلم عنقها إلى السيف
عند أول صباح . . حتى جاءت شهر زاد ، وهى تعرف المصير الذى ينتظرها . .
ومن ثم حاولت أن تثير فضوله ، وان تنمى فيه حبه للمعرفة . . وعلى مدى
ألف ليلة وليلة قصت من الاعاجيب والطرائف ما كان بلسما لنفسية هذا
الملك ، وما كشف له عن عوالم أوسع من هذه الدائرة التى دار فيها كثور -
يدور فى ساقية - معصوب العينين وهو يظن أنه طاف العالم ، لقد أصبح
إنساناً بفضل هذه الجلسات العلاجية التى تشبه أحدث الطرق السيكولوجية
للعلاج النفسى . .

كانت تدبعه عند كل ليلة - يتشوف - على مضض - إلى معاودة
هذا الظمأ اللاهف لمعرفة نهاية تلك الحكاية الطريفة . . حتى وصلته -
بعد ألف ليلة وليلة - بالمستقبل الإنسانى حين أحضرت فى الليلة الأخيرة
أولاده الثلاثة الذين أنجبهم منه فضمهم إلى صدره فى شغف ، لأنه قد أصبح
على استعداد لأن ينظر إلى العالم نظرة جديدة مليئة بالثقة فى الانسان ،
وبالتفاؤل فى غد أكثر أمنا وسعادة . .

وكانت شهر زاد بجانب قدرتها العجيبة على صنع التشويق الفنى ،
والأحداث المترابطة ، والنهاية الموصولة بحكاية أخرى ، بجانب ذلك صاحبة
خيال لاحد لرحابته ، طوف فى الشرق والغرب ، وصور الملوك والصعاليك ،
وصاحب التجار وأرباب الحرف والبحارة واللصوص . . وصور المرأة
زوجة وأختا وعشيقة . . وفيه وخائنة . . وساذجة غريبة ، ورية مكر

ودهاء ، وصور بيئات مختلفة من الشرق العربي حتى مجاهيل البقاع في الهند والصين ، وصور العادات والتقاليد وكثيراً من شعائر الأديان المختلفة ، كما صور الحزن والمازق الانسانية . . وكما صور عالم الانس صور عالم الجن ومختلف صلات العالمين كل بالآخر ، وصور الحياة الرافهة كما صور الفقر المدقع ، وصور الكنوز المحبوة ، والعوالم المسحورة . والخوريات العين ، واللذات المواتية ، والتطلع إلى الثروة والجاه ، وألواناً من الشطارة والجسارة والمغامرة ، وضروباً من الخوارق والمعجزات . .

وما أكثر الكنوز ، وطلاسم السحر ، والأعيب السحرة . .

وما أكثر العوالم المجهولة ، والمازق المرعبة ، والجنان العاشق والمعشوق . .

وما أكثر الصيادين والحمالين والملوك والصعاليك في حالتي السعادة والشقاء . .

وما أكثر مايتحول الانسان عن طريق السحر إلى أنواع من الطيور والحيوانات حتى بتأذن له أن يعود إلى صورته البشرية . .

ومن ثم . . فألف ليلة وليلة . . عالم خيالي خصب ، لا يمكن أن نتحدث عنه ، بل يجب أن نقرأه ، أن نجوس عبر عوالمه وبيئاته وبحاره ومختلف عاداته وعقائده وأقداره ، لنكتشف وسائله فنية لشعرنا المعاصر . . ورموزاً تعبر عن ضمير عصرنا وتطلعاته ومحنة . .

وقد وقع شعرنا المعاصر — كما أشرنا — على السندباد ورأى جملة من شعرائنا في تطلعه إلى المعرفة ، وتشوقه إلى اختراق المجهول وما صادفه — من مازق وأعاجيب ، صورة لشاعرنا المعاصر أو لانساننا العربي المعاصر — بالأحرى — الذي يريد أن يجوس العالم ، وان يتخطى واقعة الاجتماعى بكل عوائقه المستعصية . .

فهل كشف رمز واحد أو رمزين ، ورفع فن واحد من شجرة واحدة من ذلك الخضم الهائل من الرموز ، وتلك الغابة الغاصة بالادواح المتشابكة . . هو - فحسب - غاية قدراتنا الفنية .

لئن كانت قدراتنا الفنية محدودة إلى هذه الدرجة فتلك دعوة لشعرائنا أن تكون « ألف ليلة وليلة » نبعا لاستلهاهم فني يثرى طاقتنا الشعرية ويعدى بخصوبته حياتنا الفنية . .

٣ - التاريخ والكتب المقدسة :

١ - وضعنا أن هناك مسافة بين الحقيقة التاريخية وبين استخدام الفن للشخصية أو للواقعة التاريخية . . فحين تناول الشاعر عبد الرحمن شكرى الأقصوصة التي تنسب لفتاة عربية سبها كسرى أنها تأبت عليه ، وأرسلت صرخة جريئة هب على إثرها العرب لتحريرها ، لم يخص وثائق التاريخ ليكشف عن مدى صدق هذه الحكاية ، ومبلغ واقعيتها ، وكان حسبه أن رأى فيها وسيطاً فنياً قادراً على استيعاب ما أراد أن يبثه من أفكار . . وكذلك كان شوقي في قصيدته عن « النيل » في تلك الأبيات الفخمة التي صور بها القصة الشائعة عن عروس النيل ، وهى قصة رواها بعض المؤرخين العرب ، وزعموا أن للنيل عروسا كان المصريون يقدمونها له كل سنة ، فلم يظلمها إلا أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه . وقد فند المؤرخون المحدثون هذا الزعم الباطل ورأوا أن فيما تركه المصريون من الآثار وصفاً لاحتفالات دينية كانت تقام للنيل المرفوع إلى صف المعبودات ، وقصائد وجهها إليه الشعراء وأغاني تغنى بها المغنون ، وهذه الاحتفالات والقصائد والأغاني خالية كلها من أية إشارة إلى القاء فتاة فيه تسمى « عروس النيل » . . على أن كلمة « عروس النيل » ليست اختراعاً محضاً ، بل هى كلمة كان المصريون يقولونها ، ويريدون منها « أرض مصر » بمعنى أن النيل متى

فاض دخل أرض مصر كما يدخل الرجل على غروسه^(١) . .

قد يرى التاريخ في مثل هذه الحكايات أنها مختلفة ، وأنها من نسيج الخيال الشعبي ، ولكن الفن ينظر إلى مثل هذه الحكايات على أنها ثروة ، وأنه يستطيع توظيفها في التعبير عن مضامينه المعاصرة مادامت تدور في حدود الممكن ، بل هو يلجأ أحياناً إلى « تأويل » التاريخ الثابت . . فأولى به أن يلجأ إلى روايات تقع بين الواقع والخيال .

وكتبنا الأدبية والتاريخية زاخرة بفيض من هذه الحكايات . . مما يؤكد أن استفادة شعرنا المعاصر من هذا النوع السخي استفادة هينة ، فاما أن تقف عند حدود المادة التاريخية الجافة لاتعدها لعداسة الشخصيات التي تتحدث عنها ، كما فعل حافظ لإراهيم في قصيدته عن عمر بن الخطاب ، وكما فعل أحمد محرم في قصائده عن أيام الاسلام . . فخرجت كل منها نظماً متقناً جزلاً لأحداث مقررة معروفة لايجد فيها الخيال فسحة للتخليق والابتكار . . ولما أن تنظم المادة التاريخية نظماً هيناً ينزل بها عن درجة الجودة الشعرية كما فعل شوقي في « دول العرب وعظماء الاسلام^(٢) » . . لكن النظرة الواسعة إلى أحداث هذا التاريخ الطويل ، وراثته ، والاحتفال بصفحاته المجهولة ، وحكاياته المطوية ، واستخراج دلالات معاصرة من إعادة تشكيل هذه المادة القريبة من نفوسنا ، لم تتحقق في شعرنا المعاصر بعد إلا على نحو ضيق ، وفي قصائد معدودة . .

وقد كان حرباً بشوقي ، وقدار تبط اسمه بالتاريخ ، أن ينظر إلى أحداث

(١) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصري القديم » ج ١ ص ٢٣ ، ١٦

٣٦ ، ٢٧ .

(٢) مجموعة شعرية عن التاريخ العربي وبعض قادته . طبعت بعد وفاته . مطبعة مصر

التاريخ وشخصه من خلال الرؤية الفنية العميقة . والشاملة . والمتيحة
للخيال مجالات للابداع والخلق ، عندها كان ينظم قصيدته الكبرى « كبار
الحوادث في وادى النيل^(١) » ، إلا أنه ألزم الصدق التاريخي ، ورأى -
ربما لظروف خاصة بالقصيدة^(٢) - أن يقدم وثيقة تاريخية منظومة نظاماً
جيداً بدلاً من أن يقدم عملاً فنياً جهد الشاعر فيه أكثر من جهد المؤرخ . . .
ويبدو أن شوقياً أراد أن يتدارك ذلك النقص الفني في أخريات حياته بأفراد
مسرحيات شعرية لبعض ما تناولته هذه القصيدة من شخوص وأحداث . .
وأعنى بذلك مسرحيته عن كليوباترا وقبيز . . وقد تغيرت في المسرحية
نقمتها على كليوباترا ، وأصبحت فيما رأى خادمة لمصر عن طريق اغواها
لقادة روما . . على نحو ما قال شوقي في تعليل إنسحابها من وقعة اكيثوم :

وتبينت أن روما إذا زالت	عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت في عاصف سللت شراعى	منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحي القتال ومما	يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطينوس	حتى غدرته شر غدر
موقف يعجب العلاكنت فيه	بنت مصر وكنت ملكة مصر ^(٣)

بينما كان ساخطاً عليها في قصيدته ، مستهيناً بقدر المرأة بصورة عامة . .
وفي قبيز المسرحية توسع في الأخذ عن صحائف التاريخ ، فترك المشهور
المستقر من رواياته ، ولجأ إلى رواية سمعها هيرودوت عن بعض الكهنة
المصريين في أسباب غزو قبر مصر . . وفي كل ذلك أثر للخيال . . الذى لم
يلتزم التاريخ أيضاً في خلق شخصيات إضافية تخدم أحداث المسرحية .

(١) الشوقيات ط : مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٩٥٠ ج ١ ص ١٧ .

(٢) ألفت القصيدة في المؤتمر الشرق المنعقد في مدينة جنيف في عام ١٨٩٤ .

(٣) أحمد شوقي « مصرع كليوباترا » ط : المكتبة التجارية بمصر ص ١٦ .

وتطور الحركة وتوضح ملامح الشخصيات التاريخية . . وبكل ذلك أصبحت مسرحياته التاريخية أعمالاً فنية تأول فيها التاريخ ، واتخذ وجهة نظر خاصة ، وأطلق لحياله فيها العنان . . فأضاف وأبدع . . بينما وقف في قصيدته تلك عند حدود نقل المنشور إلى اللغة المنظومة . . وصحيح أنه حاول أن يبعد كثيراً عما ألفنا من منظومات العلوم المعروفة . . ولكن الفرق في الحالتين هو الفرق بين شوقي صاحب الموهبة الفذة في الصياغة الشعرية ، والدوق المرهف في موسيقى الكلمات ، وبين أصحاب هذه المنظومات العلمية . . الذين لا يملكون بعض هذا الحظ ، ولم تكن لهم أية مساهمة في الخلق الشعري على الإطلاق . .

فاذا ما قرأنا لشوقي « الهمزية النبوية ^(١) » وغيرها من مدائحه في الرسول . . نجد شوقياً أيضاً ملزماً بحقائق التاريخ . . غير أن صلة الموضوع بالعاطفة الدينية المتقدة والعميقة عند شوقي ، نفح كثيراً من الأبيات بنضارة شعرية رائعة ، ترى أن شوقياً كان يستطيع الكثير لولم يكن ملزماً باتباع صفحات المؤرخين ، والتحرك من خلال المشهور والمعتقد من تاريخ الرسول .

يصور شوقي فرحة الميلاد في مطلع قصيدته :

ولد الهدى فالكائنات ضياء	وفم الزمان تبسم وثناء
الروح والملا الملائك حوله	للدين والدنيا به بشراء
والعرش يزهو، والحظيرة تزدهى	والمنتهى والسدرة العصماء
وحديقة الفرقان ضاحكة الربى	بالترجمان شذية غناء
والوحى يقطر سلسلا من سلسل	واللوح والقلم البديع رواء

ويعصف الرسول ، في إسرائه ، وهو في هالة من الجمال والجلال :

طويت سماء قلديك سماء	تغشى الغيوب من العوالم كلما
نون وأنت النقطة الزهراء	في كل منطقة حواشي نورها
والكف والمرآة والحسناء	أنت الجمال بها ، وأنت المحتلى
نزلا لذاتك لم يحجزه علاء	الله هيأ من حظيرة قدسه

في مثل هذه المقطوعات التي وشتها أصابع الفن الماهرة ، وتأتق الخيال في اختيار الألفاظ والصور والتراكيب ، يصبح التاريخ فنا ، غير أن شوقاً يعود إلى حقائق التاريخ ناظماً ، ليصل إلى غرضه الخاص وهو مدح الرسول بذكر حياته وآثارة ، وهو في ذلك يقنن الوثائق ، ويأخذ المبادرة من « الخيال » ..

ولهذا فاننا لانجد بغية بحثنا في القصائد التاريخية لدى شوقي مع كثرتها . فان إحياء التاريخ عنده — فيما عدا مسرحياته — كان يعنى تقديمه في صياغة شعرية ، وليس من خلال رؤية فنية يكون للخيال في صنع المواقف ، وتفسير الأحداث . وبث الدلالات المعاصرة . . النصيب الأوفى . .

بيد أن هذا قضية نريد جلاءها ، حتى لا يظن أننا نلقى الكلام على هراهنه ، وهى « الرؤية الفنية للتاريخ » والفرق بينها وبين الرؤية الوثائقية له ، وهو ذات الفرق بين الرؤية الفنية للواقع ، والرؤية الفوتوغرافية له . . الأولى تنبئ عن وجهة نظر ، وعن تدخل ذات الشاعر في اختيار الأشخاص والوقائع وإبراز الدلالات ، سواء في التاريخ أو الواقع ، والثانية مقيدة بما ترى . . تنقله فحسب . . منظوماً أو منشوراً . . على حد سواء . . وهى بذلك لاتزيد عن الكتب والحفريات التاريخية ، وعن المصورة الفوتوغرافية التى تنقل ما أمامها دونما انتخاب ولاوجهة نظر خاصة . .

يستطيع شوقي أن يستقصى الحديث — ناظماً — عن منابع النيل ، وتاريخ
الكشوفات حوله ، وعمر التربة في مصر . . فكل ذلك أصبح حديثاً دانياً
من وجهة نظر العلوم المهمة به ، غير أنه حين يعرض علينا النيل من خلال
حلم شعري يصور إيقاع الروعة التي تستولى على نفسه حين يرى النيل . .
نجد تلك الدهشة والحيرة والاحساس بالعظمة المتناهية في قوله :

من أى عهد في القرى تندفق	وبأى كف في المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من	عليها الجنان جداد ولا تترقرق
وبأى عين أم بأية مزنة	أم أى طوفان تفيض وتفهمق
وبأى نول أنت ناسج بردة	للصفين جديرها لا يخلق
تسود ديباجا إذا فارقسها	فاذا حضرت اخضوضر الاسترق
في كل آونة تبدل صبغة	عجبا ، وأنت الصانع المتألق
أنت الدهور عليك مهلك مترع	وحياضك الشرق الشبهة دفق
والماء تسكبه فيسبك عسجداً	والأرض تغرقها فيحيا المغرق ^(١)

في هذه الأبيات نجد شوقياً قد ترك الحقائق العلمية جانباً ، وعرض
علينا لحظة مفعمة بالاحساس ، قادرة على أن تنقل إلينا الشعور بجمال
النيل وجلاله . . وهذا جماع ما تقصد إليه « الرؤية الفنية » للأشياء .

وليس معنى ذلك أن الشعر الذي يستلم التاريخ هو الذي يخرج على
حقائقه أو يتناساها . بل هو الذي يتحرى الجوانب التي يستطيع توظيفها
في عمل فني جديد زاخر بروية معاصرة ، على نحو ما يتناول الشاعر المعاصر
أسطورة قديمة ، انه داخل إطارها الكلي — كما أسلفنا — قد يحور ويبدل
في الشخصوس والأحداث ليثبت دلالاته المعاصرة . . وانه — أساساً —

لا يعرض التاريخ ، ولكنه يعرض ما يريد من دلالات جديدة متوسلا بالتاريخ .. وهذا هو الفاصل بالنسبة لهذه الدراسة فهي لن تنظر — لأن ذلك ليس من اختصاصها — إلى الأعمال التي نظمت التاريخ . ولكنها ستعنى بتلك الأعمال التي توسلت بالتاريخ للتعبير عن رؤى فنية معاصرة ..

٢- وكذلك لجأ شعراؤنا إلى الكتب المقدسة . وبخاصة التوراة والإنجيل ، وقلما استفادوا من القرآن في هذا السبيل . ربما لأنهم يعيشون في أمة إسلامية لاتسيخ مثل هذه النظرة الفنية إلى أقدم مقدساتها الدينية ، ولأن الكتاب المقدس كان مصدر استلهام في الشعر الأوربي ، بمثل ما استلهم هؤلاء الشعراء أساطير الأقدمين . . . ولأن ثمة نسباً — كما نرى — بين كتاب كالتوراة ومجموعات الأساطير المتوارثة في قوة تصويرها لنوازع الانسان ، وتجسيدها للأهواء البشرية . حتى حين تتحدث عن الأنبياء . لاتتحدث عنهم هذا الحديث المتطهر الذي تجده في القرآن ، بل نجد لديهم أيضاً من الغرائز ، وغلبة للشهوات أحياناً . ولجوء إلى أخيل والخديعة ، وغير ذلك مما نجده في الحديث عن داود وعن سليمان وغيرهما من الأنبياء^(١) . . . مما يقربهم من الشخصيات الأسطورية في نوازعها الجارفة ، وسلوكها كل مسالك . . . كما أن تصوير التوراة لله تصوير حمى تكاد تجسده وتجعل له من الأهواء ما شاء كاتبوها . (٢) وهو — بعد — محل

(١) وانظر أيضاً في سفر التكوين الإصحاح الثامن والثلاثين . .

(٢) « وسمعا صوت الإله ماشياً في الجنة » ، « فعزن الرب أنه عمل الإنسان في الأرض ، وأسف في قلبه » « ظهر الرب لأبرام وقال له » ، انظر سفر التكوين الإصحاحات الثالث والسادس عشر . وانظر : د. فؤاد حسين « التوراة . عرض وتحليل » ص ١٢ ، ٢١ عن الصفات الوثنية لهذا الإله ، وكيف أن الطقوس التي كان يعبد بها ويطلبها حقيرة مزرية لا تتفق وأخلاق أمة راقية ، وأنه لا يوجد بالتوراة التي بين أيدينا خبر يشتم منه أن موسى هو الذي جاء بها أو أنزلت عليه ، بل على التقيض من هذا ، يوجد فيها ما يؤكد عكس ذلك .

تاريخي حافل ، كتب بلغة مليئة بالحيوية ، تهب مشاعر القارئ ، وتكشف أمام عينيه صفحات من ماضي الإنسان في نضاله مع أهوائه وشهواته ، وهو منذ خروجه أحياناً . منتصر عليها قليلاً . . فليس - كالقرآن - كتاباً علمياً . تتلى ككلماته في تقديس ، بل هو كتاب أدبي ممتع يتحدث عن « الإنسان » كما تتحدث عنه الملاحم والأساطير . في صلاته بغيره من البشر ، وفي صلاته بالطبيعة . وفي صلاته بقوى الغيب . . وأهم ما يسترعى القارئ في لغة التوراة نبرة الصدق التي يحسها القارئ في كل أثر في عميق . وبعض أسفارها يخلو من الخصائص الفنية ، ويكاد أن يكون تاريخاً خاصاً لأصحابه ولكن بعض الأسفار الأخرى . وخاصة تلك التي استفادت من تراث الحضارات السابقة أو تحدثت عن تجارب اجتماعية واقعية . . هذه الأسفار تعتبر آثاراً غنية أخاذة . .

ولقد كانت « التوراة » هي السابقة الحضارية الوحيدة قبل الآثار اليونانية في نظر الأوروبيين قبل العصر الحديث . . غير أن الكشف الحديثة التي أثبتت أن هناك حضارات في مصر وفيما بين النهرين ، أثمرت آداباً وفنوناً مختلفة ، غيرت هذه النظرة إلى العبريين . . (١) وبدأ الباحثون يكشفون عن آثار هذه الحضارات في « التوراة » وفي التكوين الحضاري للشعب اليهودي . . وكان تغيير هذه الكشف لنظرة الإنسان المعاصر إلى الماضي الإنساني الحادث الثاني الذي فصل بين العصر الحديث والقرون الوسطى . بعد اكتشاف الدنيا الجديدة . كما يرى بعض المؤرخين (٢) . .

(١) عبري نسبة إلى عبر بمعنى شاطئ أو ناحية والمقصود هنا شاطئ الأردن . . وقد ورد هذا الاسم في رسائل وإلى القدس إلى فرعون مصر يخبره أن قبائل وعشائر أخذت تنزح من الصحراء إلى فلسطين وتهدد الأمن . ومعنى التوراة الشريعة ، والتسمية العلمية للتوراة هي « العهد القديم » . انظر د. فؤاد حسين « التوراة » القاهرة ١٩٤٦ . ص ١٠ ، ١١ ، ١٤ .

(٢) انظر : برستد « فجر الضمير » ص ٤٣١ .

ولقد تعرض العبرانيون لتأثيرات حضارية مختلفة . . . فقد كانت صلاتهم — منذ القديم — بمصر لا تنقطع . وقد تربى موسى في مصر وحمل اسم مصرياً . وتعلم على أساتذة مصريين . . . وحين أقاموا حضارتهم في فلسطين كانوا شبه تابعين للسلطة السياسية في مصر . وكانوا خاضعين للتأثير الحضارى عن طريق صلاتهم المباشرة بمصر . وعن طريق صلاتهم بمواطني فلسطين (الكنعانيين) الذين كانت لهم حضارة تكونت على مر القرون ، وتأثرت تأثيراً كبيراً بمصر . وعن طريق جيرانهم من الفينيقيين الذين تأثروا بمصر أيضاً . . . وبجانب تأثرهم بالحضارة المصرية : مباشرة وعن طريق آخرين ، تأثروا بالحضارة البابلية والآشورية . بنفس الوسائل السابقة . (١) ولم يكن ضير عليهم . وهم شعب نام . يبدأ في تكوين ثقافته وخبراته الحضارية في أن يتأثر بهاتين الحضارتين السابقتين . . . ولذلك فإن الكشف الحديثة عن آداب هاتين الحضارتين . قد أرتنا آثارهما الواضحة في ثنايا التوراة . . . وأهم هذه الآثار الأساطير البابلية الدائرة حول قصة الخلق والظرفون وما شابههما (٢) ، وجميع العلماء بكتاب العهد القديم الذين يعتد بأرائهم وأبحاثهم فيه يجزمون الآن بأن محتويات ذلك العهد الذى يؤلف نحو فصل ونصف فصل « كتاب الأمثال » قد أخذ معظمه بالنص عن حكم الحكماء المصريين القدماء « أميسونى » . أى أن النسخة العبرانية هى ترجمة حرفية من الأصل الميروغليفى العزق . وكذلك صار من الواضح أيضاً أن

(١) انظر برستد « فجر التميز » ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ .

(٢) انظر : جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٩١ ، د. فؤاد حسين

« قصص الشعب » ص ٢٦ ، ٢٧ ، وبرستد (فجر التميز) ص ٣٩٤ .

ووجود هذه القصص فى الأساطير لا يتعارض مع وجودها التاريخى لأن التاريخ — كما سبق أن أشرنا — مصادر من مصادر الأسطورة .

حكم أمينمو بي شائعة في مواضع عدة من كتب العهد القديم . . « (١) .

التوراة إذن موسوعة تاريخية ، اشتملت على خيرات حضارية ممتدة في أعماق الزمن . . وحفلت بخيرات قوم عاشوا في قلب العالم ، مكاناً في فلسطين وزماناً بين الحضارات الشرقية القديمة وحضارة اليونان والرومان التي تعتبر الحضارة الحديثة امتداداً متطوراً لها . واشتملت على كل ما كان لدى هؤلاء القوم من قصص وأساطير ، وفلسفة وتشريع ، وغزل وورثاء . ومديح وهجاء . . وزخرت بالشخصيات الإنسانية المتباينة ، وبنتاج أجيال وأزمان متعددة ، « وإذا أضفنا إلى هذا أنها استنفدت من عمر الدهر أكثر من ألف عام ، وأن جدد هذه الموسوعة لم يتم قبل القرن الأول الميلادي أدركنا مدى العوامل التي أثرت في هذه النصوص تغييراً وتبدلاً » (٢) وأضاف : إليها خيرات وورثاء . . .

وأهم الأسفار التي استرعت أنظار شعرائنا . تلك الأسفار التي تكاد أن تكون شعراً خالصاً ، نذكر منها : المزامير والجامعة . ونشيد الإنشاد (٣) . . أما الأول فمجموعة من الضراعات الدينية التي يبدو أن داود كان يتغنى بها ، أو تغنى له بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية (٤) ، كما ورد في المزمور الرابع « لإمام المغنين على ذوات الأوتار » . والمزمور الخامس « لإمام المغنين على ذوات النفخ » وغيرهما . . وهو بذلك شعري في مضمونه

(١) برستد « فجر الضمير » ص ٣٩٧ . وانظر فيما يلي من الصفحات مقارنات طويئة ودقيقة ، تكشف حرفية النقل أو الترجمة عن الحكيم المصري أمينمو .

(٢) د. فؤاد حسنين على « من الأدب العبري » ص ٣١ .

(٣) انظر : « الكتاب المقدس » جمعيات الكتاب المقدس « المتحدة ١٩٤٦ ص ٥٠٣ ،

٥٩٨ ، ٥٩٠ .

(٤) انظر اختلافات المؤرخين حول قضية تأليف المزامير : د. فؤاد حسنين

« التوراة » ص ٦٣ وما بعدها .

وطريقة أدائه ، وإذا كانت نزعة الإيمان بالله ، والاستسلام لمشيئته ، تسود هذا السفر فإن نزعة من التمرد العنيف ، والرفض القاطع ، والإحساس باخفاق مساعي الإنسان على الأرض - واليأس من كل رجاء تجد تعبيرها القوي في سفر « الجامعة » ، ولهذا حاز إعجاب كثيرين من فلاسفة الغرب وأدبائه ، أمثال شوبنهاور وهنريش هينه الذي أطلق عليه « نشيد أناشيد المتشككين » . وقال فيه رينان « هذا ما نخبه لأنه لمس حقيقة آلامنا » . . . ومع أنه نسب لسليمان فان مؤلفه الحقيقي يكاد يكون مجهولاً^(١) . . . ولعل من الكلمات التي تشيع في كل الآداب العالمية دون بصر بأنها تنتمي إلى هذا السفر ، أو التي استطاعت اللغة الأدبية أن تهضمها . وأن تحولها إلى جزء من نسيجها الخاص :

باطل الأباطيل . . النكل باطل

كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملاذ

كل الكلام يقصر . . لا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل

ما كان فهو ما يكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس

تحت الشمس من جديد . . .

الكل باطل . وقبض الريح

وغير ذلك من الجمل القرية ، ذات النزعة اليائسة من وجود أية قيمة

حقيقية لسعي الإنسان على الأرض . . على أن روح هذا السفر تشيع في

أعمال أدبية كثيرة ، وقد سرت منه إلى شعرنا نبرة من التشاؤم . الذي يتخذ

من الإحساس بالغربة في العالم . والانطواء على الحزن . موقفاً من الوجود . .

وكأنه يتممص حكمة الجامعة أو شعارها : « النكل باطل وقبض الريح » . . .

وقد راعت شعراءنا المحدثين تلك النزعة الحسية الواضحة في « نشيد الإنشاد » . . وهو مجموعة من شعر الغزل القطري ، التي تتجسد فيه الرغبات الإنسانية الأولى ، بكل ما فيها من استبداد بالنفس الإنسانية . ويبدو أنه مجموعة غنائيات متوارثة عن القبائل العربية ، قد كان لكتاب السفر فضل جمعها في نسق شعري واحد ، مع محاولة الاحتفاظ بعالم الأصل الذي تلقاه عن الرعاة والأسمار الشعبية . . ولعل ذلك يفسر نسبه لسليمان . فعهد سليمان كان عهد ازدهار للمجتمع العربي ، وفي مثل هذه العهود تنشط حركات التدوين . فرما دون في ذلك العهد . ونسب إليه . ثم نسب إلى سليمان نفسه على ممر العصور واختلاف المدونين .

ومن ملامح ذلك الأصل الذي يحمل طابع حفلات أسمر عنصر « الحوار » الذي نستطيع أن نقرأ بعض فقرات النشيد على أساسه على النحو التالي :

الفتى : ها أنت جميلة يا حبيبتي . . ها أنت جميلة . عينك حمامتان .

الفتاة : ها أنت جميل يا حبيبي وحلو ، وسريرنا أخضر . جوائز بيتنا أرز . وروافدنا سرو . . .

الفتى : كالسرسنة بين الشوك كذلك حبيبتي بين البنات .

الفتاة : كالنخاح بين شجر الوعر كذلك حبيبتي بين البنين . . تحت ظله اشتيت أن أجلس ، وثمرته حلوة حلقي ، أدخلني إلى بيت الحمر وعلمه فوق محبة . .

والنزعة البدوية واضحة في نشيد الإنشاد . . فقسم منه مجتاب من أغاني الرعاة الحافلة بأحلام اليقظة ، وتمنيات الوحدة :

— أخطرني يا من تحبه نفسى .. أين ترعى ، أين تربض عند الظهيرة ...

— صوت حبيبتى . . هو ذا آت طافراً على الجبال : قافزاً على أبتلال
حبيبتى هو شبيه بالظلى أو بغفر الأيائل . .

— فى الليل على فراشى . . طلبت من تحبه نفسى .. طلبته فما وجدته ..

وتعتمد الصورة الشعرية فى هذه الأناشيد على موجودات البيئة البدوية من حيوانات وأشجار وأثمار وخاصة البيئة الفلسطينية التى تتصل بأشجار الأرز فى لبنان ، وتسمع عن جودة وقوة الأفراس فى مركبات فرعون ، وتعيش مع أشجار السرو وكروم العنب وبساتين الخوخ والتفاح والرمان ، وأسراب الطباء والأيائل والمعز الرابض على جبل جلعاد . .

ويذكرنا الإصحاح السابع من هذا السفر فى اهتمامه برصف جسد الحبيبة ، وتبعه جزءاً جزءاً (دوائر فخذيك . . سرتك . . بطنك . . ثدياك . . الخ) بما فى شعرنا الجاهلى من وصف لجسد الحبيبة ، وتشوة الشاعر وهو يذكر تفاصيله ، ويتفنن فى اختيار الصور وتشبيهه ، وقد تكون لبعض هذه الأشعار العربية قيمة فنية أعلى من قيمة بعض ما ورد فى هذا السفر . . غير أن ورود هذا السفر فى كتاب مقدس ، وتحديثه عن الجسد والرغبة يمثل هذا الوضوح . قد أضفى طرافة خاصة على نشيد الإنشاد ، لفتت إليه الأنظار مع قوة الرغبة فى المدرسة الشعرية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية فى تلمس منابع جديدة للتجربة الشعرية وللأسلوب الشعرى معاً . ويتضح لنا من تأثرنا بهذه الأسفار الشعرية بطبيعتها ، أن أخطر جوانب التأثير للعهد القديم ما زالت بعيدة عن استلهاهم شعرائنا لها . . وهى الأسفار التى صورت تصويراً أدبياً رائعاً مجموعة من النماذج البشرية فى غمار أحداث اجتماعية وتاريخية هامة . . من تلك النماذج « استير » و « راعوث » و

« أبوب » . . . وغيرها من الشخصيات التي كان لها تأثير ملحوظ في الأدب العملية ، والتي صورت الإنسان في مختلف نواذعه تصويراً مشيراً للتأمل والخيال . . .

وكان العهد القديم جديراً — وما زال — يلفت نظر شعرائنا . .

أما « الإنجيل » فلم يكن أقل لفتاً لشعرائنا من « التوراة » ، وأعظم ما يزخر به من حكمة وبيان ذي طابع شعري يثرى في « موعظة الجبل » ومنها :

« طوبى لصانعي السلام »

أنتم ملح الأرض ولكن إن فسد الملح فبماذا نملح

لا يمكن أن تخفي مدينة موضوعة فوق جبل^(١)

ولماذا تنظر القذى في عين أخيك وأما الخشبة التي في عينك فلا تظن لها..^(٢)

وكلمات المسيح — عبر الأناجيل — مليئة بالوعيد للأغنياء ، وللعشارين والزرايين . والمرائين وخاصة رجال الدين اليهودي^(٣) ، وللمجتمع اليهودي الذي توغل فيه الشر والفساد . . على نحو ما يقول .

« يا أورشليم . . يا أورشليم . . يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين . .

كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيها . ولم تریلوا . . هوذا بيتكم يترك لكم خراباً^(٤) . . .

(١) إنجيل متى — الاصحاح الخامس .

(٢) متى — السابع .

(٣) مرقس — الثالث عشر .

(٤) متى — الثالث والعشرون .

« مرور جبل من ثقب إبرة أيسر من أن يدخل غنى في ملكوت الله »^(١)
ومن كلمات المسيح الخالدة :

« إني أريد رحمة لا ذبيحة . .

من الثمر تعرف الشجرة . .

من فضلة القلب يتكلم الفم^(٢) .

ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه^(٣) .

من كان منكم بلا خطيئة فليرميها بحجر^(٤) .

ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان^(٥) » .

ولسيد المسيح في حياته ، مجموعة من المواقف ، ذات الدلالات العظيمة

التي يستطيع الفن أن يستثمرها . وينقلها إلى عالمه الخاص ، معبراً بها عن جوهر العلاقة بين الإنسان والحياة . .

من تلك المواقف . . حين دخل إلى الهيكل في أورشليم « وأخرج جميع

الذين كانوا يبيعون ويشتررون في الهيكل ، وقلب موائد الصيارفة ، وكراسي

باعة الخمام ، وقال لهم : مكتوب بيتي بيت الصلاة يدعى ، وأنتم جعلتموه

مغارة لصصوص^(٦) وكذلك موقفه من « مريم المجدلية^(٧) » وإحيائه « لعازر^(٨) »

وقد كان لهذين الموقفين تأثير خاص في شعرنا سنذكره في حينه . .

(١) مرقس - العاشر .

(٢) متى - الثاني عشر .

(٣) متى - السادس عشر .

(٤) يوحنا - الثامن .

(٥) لوقا - الثاني .

(٦) انظر : متى - الحادي والعشرون .

(٧) لوقا - السابع .

(٨) يوحنا : الحادي عشر .

وشخصية المسيح مثيرة للخيال ، خارقة للعادة ، يدعو به الرب والإله .
ويغفر الخطايا ، وينهر الريح فتصير رخاء^(١) ، ويحول الماء إلى خمر^(٢) .
ويرى الأكمة والأبرص ويحيى الموتى ، كما قال القرآن الكريم : وكما فصلت
الأنجيل ، ويقتل ويدفن ثم يقوم بعد ثلاث ويرفع إلى السماء ليجلس عن
يمين الرب^(٣) . . . ثم هو بعد ذلك بشر ، يأكل الطعام ، ويمشي في
الأسواق . ويدعو نفسه « ابن الإنسان » . .

شخصية هذه الملامح قريبة إلى عالم الفن . . غير أنها لم تدخل بعد
أدبنا العربي^(٤) مثل هذا الحصب والتنوع ، ولكن شعراءنا اكتفوا بالإيماء
إليها . . إلى ما في شخصية المسيح من سماحة ونبل ، وإلى ما في قصة
إستشهاده ، من عذاب وتضحية . . دون محاولة لتجسيم بعض جوانب
هذه الشخصية العظيمة في عمل فني كبير . على نحو ما سنوضح فيما يلي من
الفصول . .

ويتصل بقصور استفادتنا من شخصية السيد المسيح : قصوراً استفادتنا
من « الإنجيل » بعامه . . على نحو ما أشرنا عند الحديث عن « التوراة » . .
فثمة من المواقف والأحداث ما نستطيع أن نجعله إطاراً لبث مضامين عصرنا
لم تنتبه إليها بعد . . ولندكر قصة يوحنا المعمدان ، « فان هيرودس كان
قد أمسك يوحنا وأوثقه وطرحه في سجن من أجل هيروديا امرأة فيلبس
أخيه . لأن يوحنا كان يقول له : لا يخل أن تكون لك . ولما أراد أن يقتله .

(١) لوقا - السابع والثامن .

(٢) يوحنا - الثاني .

(٣) مرقس - السادس عشر وانظر : لوقا - الرابع والعشرون ، حيث يلتق بفلا مذته .

بعد موته حياً بلحمه ودمه ويشاركهم طعامهم ثم يصعد إلى السماء أمام أعينهم . .

(٤) الاستثناء الوحيد قصة « قرية ظالمة » للدكتور محمد كامل حسين .

خاف من الشعب ، لأنه كان عندهم مثل نبي ، ثم لما صار مولد هيرودس رقصت ابنته هيروديا في الوسط . فسرت هيرودس : من ثم وعده بقسم أنه مهما طلبت يعطيها . فهي إذا كانت قد تلقت من أمها قالت : أعطني ههنا رأس يوحنا المعمدان . فاغتم الملك . ولكن من أجل الأقسام والمتكئين معه أمر أن يعطى ، فأرسل وقطع رأس يوحنا في السجن . فأحضر رأسه على طبق ودفع إلى الصبية ، فجاءت به إلى أمها .

أى أهواء تستبد بهذا الحاكم الغشوم ، يخرق الشريعة ، ويخرج على القانون ، ثم يحبس صوت الضمير . ويحكم الأفواه ، ثم لا يلبث وهو مخمور أن تستبد به رغبة طائشة من صبية أثارت الكامن من شهواته بخلاعتها .. وأية وحشية تستولى على هذه الصبية فتحمل رأس النبي مجذوزاً لتقدمه لمتوحشة أخرى هى أمها . . ذلك عالم تستبد به الأهواء ، وتتنازعه أرخص الشهوات . وهو بعد غير بعيد — كثيراً — عن عالمنا المعاصر . . فكم من حاكم غشوم يصنع اليوم في شرق الدنيا وفي غربها ما صنعه هيرودس . . ومن ثم فإن الاستفادة من هذه الحكاية الإنجيلية فناً : يعطى للعمل الفنى صفة « العالمية » ويخرج به من إطار « المحلية » . . ترى فيه الأهم صورة من أولئك الحكام تتجدد على الأيام . . فتزداد لها بغضاً ، وعلى أعوائها حرباً . . وتؤكد من خلال العمل الفنى معانى العدل والشرف والنضال الإنسانى . . وفى مثل هذه الاستفادة يكمن المعنى العظيم في الرجوع إلى التراث الإنسانى . وفى استخدام أساطيره في الفن المعاصر . . وعلى هدى من هذه النظرة سار كتاب الإغريق — قديماً — ويرجى لفننا أن يسير .

الفصل الرابع

المؤثرات الأجنبية
في استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

تمهيد : بين الإحياء والتجديد :

إذا نظرنا إلى شعرنا العربى المعاصر نظرة كلية منذ أن كان البارودى إشارة بعث له حتى يومنا هذا : فإننا لن نخطئ دورانه فى دوائر ثلاث ، أشبه ما تكون — فى المراحل الأخيرة — بخطوط متوازية . . بحيث نرى معالمه جميعاً إلى اليوم .

الأولى : إحياء التراث :

ويعتبر البارودى المعلم الأول لهذا الاتجاه : وشوق وحافظ وأحمد مكرم ومحمد عبد المطلب ثم على الجارم وعلى الجندى ومحمود غنيم وأضرابهم من الذين يخيون بين ظهرانينا اليوم . ويتفاوتون قلة وكثرة فى الأفطار العربية المختلفة . . من المحافظين على قيمة . . .

وقد ردت هذه المدرسة (وسنستخدم هذا الاصطلاح تجاوزاً) إلى الشعر العربى جلاله اللغوى . وصادقه الفنى — بصورة عامة — وخاصة مما لحق به فى عصور التخلف من زيف وركاكة . .

وقد تأثر بعض شعراء هذه المدرسة بالثقافات الأجنبية : وبدعوات مدارس التجديد مما نجد آثاره فى تراثهم . . فكان لشوق حكاياته عن الحيوان — متأثراً بلافونتين — ومسرحياته الشعرية ، التى تعتبر ريادة حقيقية للمسرح الشعرى ، وسار على أثره عزيز أباطة . . مقتدياً . . ومتمثلاً . .

وكان لغيرهم من الآثار القصصية ، والمحاولات التمثيلية ، ما ينضوى تحت فن هذين الشاعرين ، ولا يمثل ملامح مميزة فى حياتنا الشعرية . .

ومع هذه المساهمة - من شعراء هذه المدرسة - في الاتجاهات الجديدة للشعر العربى ، ومع تأثر بعضهم العام بالثقافات الغربية المختلفة . . فان استيعاب معجمهم الشعرى ، وأغوار اتجاهاتهم الإنسانية . وانصراف الغالبية منهم إلى أغراض تقليدية (انظر دواوين : الجندى والأسمر وغنيم والجزء الثالث من الشوقيات - على سبيل المثال) وقلة تجديدهم في الصورة الشعرية . أو تطوير القوالب العروضية الموروثة ، وامتياحهم من الثقافة العربية القديمة . . استيعاب كل ذلك في شعرهم يصلنا إلى الإحساس بأن حركتهم تتم داخل تراثنا الشعرى . . وتعتبر إمتداداً أو إحياء لقيمه ومفاهيمه . .

الثانية : تطوير التراث :

وتضم المجددين من الشعراء حتى الحرب العالمية الثانية . . وهم من عرفوا بمدرسة الديوان . شكرى والعماد والمازنى ، والمجددين من شعراء المهجر . . أمثال نعيمه وجبران وأبى ماضى ، ومن شعراء أبولو أمثال على محمود طه والشابى والهمشرى وصالح جودت وأبى شادى واضرابهم ، وأتباع الرومانتيكية والرمزية من معاصرى أبولو في لبنان . أمثال إلياس أبى شبكة وصلاح لبكى وسعيد عقل . .

وهؤلاء يتأثرون بالرومانتيكية في نظرتها الشاملة إلى العالم . وإحساسها بحياة الطبيعة ، وتقديسها للحب والجمال . ثم نزعها إلى تمجيد الألم ، وإلى الثقة المطلقة بالعاطفة والخيال . . أما الشاعر سعيد عقل فتد وقع تحت التأثير المذهى للرمزية . . بينما شاع التأثير العام بالرمزية . في تعميقها لفهم واستخدام الخصائص الصوتية والموسيقية ، ونظريتها في العلاقات : بين شعرائنا المجددين جميعاً . .

وبهذا تكون الموثرات الأجنبية القوية في شعراء هذه المدارس . .
 هي : الرومانتيكية والرمزية . . وقد حاول شعراؤنا بما استفادوه من هاتين
 المدرستين أن يطوروا الأداء في الشعر العربي ، وأن يثروا بالتنوع موسيقاه ؛
 وأن يلونوا صوره بهذه الألوان العاطفية الملتبة عند الرومانتيكيين ، وأن
 يستغلوا ما دعا إليه الرمزيون من تراسل الحواس ، وخصائص الأصوات
 في الإحياء . . .

ثم حاولوا . . أن يعمقوا الإحساس بوحدة القصيدة ، وصدق
 التجربة ، وذاتيتها غالباً . .

وبهذا اختلف شعر هذه المدارس عن شعر مدرسة الإحياء . . في
 معجمه وصوره وبواعث تجاربه . . ولكنه لم يخرج عن تراثنا الشعري ،
 فظلت للقافية وللبحر الشعري ضرورتهما في بناء القصيدة ، وظل ما يحاولونه
 من تجديد أشبه بالتغيير في الديكورات الداخلية لمبعد ثابت الدعائم ، ولهذا
 لم يبت هؤلاء الشعراء صلتهم بالتراث . بل واصلوا قراءته ، والإعجاب
 بما لدى الشعراء الكبار من أصالة وقوة وعمق صلة بالحياة الإنسانية . .
 لأنهم لم يجدوا المسافة بعيدة بينهم وبين بعض الاتجاهات الشعرية في هذا
 التراث الضخم ؛ كشعر العذريين في العصر العباسي ، والتأمل ، وفلسفة
 الوجود في شعر أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، ونزعة اللامبالاة ، والتهافت
 على الاستمتاع في شعر الحمريين والحسين أمثال أبي نواس . . فهو شعر
 قد استوعب الحياة الإنسانية مدى قرون عدة ، عاشها شعب عظيم في أوج
 حضارة إنسانية مزدهرة . . ومن ثم فإن كثيراً من بذور التجارب التي
 عكف عليها المحددون من شعرائنا في هذه المدارس كانت واضحة الوجود
 في تراثنا . . وكانوا هم بذلك غير مقطوعى الصلة به . . لغة وتجربة .

. ولهذا فإن النظرة العميقة لشعر هذه المدارس تعتبره محاولات تطويرية لتراثنا الشعري ، وتعتبر جهودها من قبيل تطعيم الشعر العربي باتجاهات . . . وخصائص الرومانتيكية والرمزية الغربية . . .

ومن ثم كان الالتفات إلى الأساطير كمصادر من أهم مصادر التجربة الشعرية أكثر بروزاً في شعرهم ، على نحو ما كان بارزاً في شعر الرومانتيكيين والرمزيين الذين تأثروا بهم . . .

الثالثة : الخروج على التراث :

وهي المدرسة التي اتضحت معالمها بعد الحرب العالمية الثانية ، وعرفت باسم مدرسة الشعر الحر ؛ وقد وجدت بذورها في شعر المحددين الذين ذكرناهم ، والمحاولات الرائدة لفريد أنى حديد وباكثير في ترجمتهما بعض آثار شكسبير شعراً متحرراً من التزام القافية والكم التفعيلي للأبجر الخليلية . . .

وإذا كانت هذه المدارس — إلى الآن لم تستطع الخروج الكلى عن تراثنا الشعري ؛ فإن ذلك لا يمنع من القول بأنها تعيش محاولة الخروج عن هذا التراث ، فإن بعض المتأخرين من شعراء هذه المدرسة لا يكاد يصل بين شعره وبين الشعر العربي سوى أنه مكتوب بحروف عربية ، ومكون من كلمات عربية . . . أما طريقة تكوين الجملة ، والتعبير بالصورة ، وبناء القصيدة ، فيكاد لا يمت بصلة إلى الشعر العربي . . .

على أن تراث رواد هذه المدرسة ، وشعرائها الكبار ، أمثال صلاح عبد الصبور والسياب والبياتي وخليل حاوى ونازك . . . لم يبت صلتها — بعد — بالشعر العربي . . . لأنه ما زال يحيا في حدود ما تقبله النفس العربية في تكوين الصورة الشعرية ، وبناء القصيدة ، وإن كان قد اختار

أن يتحرر من عروض الخليل ، ومن التزام القافية ، وأن يمارس إبداعه في حدود الأنحر العروضية الستة المعروفة بمائل تفاعيلها وهي : الكامل والرجز والمتقارب والمتناركة والزمل والهزج . . فهذه البحور تتكون من تكرار التفاعيلات : متفاعلين ، مستفاعلين ، فعولن ، فاعلن ، فاعلنن ، متفاعلين . . مرات محددة تحقق التقابل الموسيقي بين شطري البيت في عروض الخليل . . فلم يلتزم شعراؤنا بهذا العدد المحدد للتفاعيل بل توسعوا بالزيادة والحذف طبقاً لمقتضيات شعورية آتية ، تنبع من داخل القصيدة . . غير أن صلة شعرهم بالبيان العربي ما زالت موجودة . . فليس ثمة بينونة عن هذا البيان : بل مساهمة في تنمية ما ذهب إليه المحددون من قبلهم من تطعيم وتطوير وقد كثر كثرة لافتة التجاء شعراء هذه المدرسة إلى الأساطير ، واستخدامها على نحو موسع في مصادره ، وفي توظيفه في البناء الشعري . .

وقد كانوا واقعين تحت تأثير شاعر غربي معروف ؛ هو الشاعر الإنجليزي المعاصر ت . س . إليوت .

ومن ثم فإن المؤثرات الأجنبية في استخدام شعرنا العربي المعاصر للأسطورة . ترجع في صورتها العامة إلى :

١ - تأثير لافونتين في شوقي في حكاياته عن الحيوان .

٢ - التأثير الرومانتيكي .

٣ - التأثير الرمزي في سعيد عقل بخاصة .

٤ - تأثير إليوت في مدرسة الشعر الحر .

١ - تأثير لافونتين في شوقي :

تلقف شوقي ذلك الفن ؛ الذي يستطيع الشاعر من خلاله ، أن يبدع

أفكاره ووجهات نظره في الأشياء من حوله ، وفي الناس ، وفي علاقة
الجمعة مع السلطة ، وعلاقة الجمهور بالحكام ، وعلاقة التقدم بالحريّة ،
دون أن يجاب على نفسه ما يجب أن يكون بمنأى عنه من غضب المجتمع
أو السلطات .

ولقد كان هذا فيما يبدو الهدف الأول من إنشاء « كليلة ودمنة » حيث
ورد في مقدمته أن « السبب الذي من أجله عمل بيدبا الفيلسوف الهندي رأس
الراثة لدبشليم ملك الهند كتابه ، وجعله على السنة البهائم والطير صيانة
لغرضه فيه من العوام » (١) .

وكان هو الغرض ذاته من نقل ابن المقفع لهذا الكتاب ، وقد ذكر
في توطئته أن هناك في تلك الحكايات غرضاً أقصى لا يدركه إلا الفلاسفة
خاصة (٢) .

وإذا كان صحيحاً ما ذكره بعض المؤرخين من أن نقل ابن المقفع
لكليلة ودمنة كان سبباً في القضاء عليه ، حيث رأى أنه « لا يستطيع أن
ينقد الخليفة (المنصور) وبطائنه ، نقداً صريحاً . . فرأى أن أسلم طريقة أن
يترجم هذا الكتاب ، ويزيد فيه ، ليعمل الكتاب في الخلفاء والرعية ما فعله
كليلة ودمنة في الهند وفارس » (٣) .

فلعل ذلك سبب ما نجده ماثوئاً في الحكاية الأولى من حملة على السلطان :

(١) كليلة ودمنة - باب مقدمة الكتاب ص ٦ ط وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٢٨ .

(٢) السابق ص ٤٧ .

(٣) أحمد أمين - ضحى الإسلام ج ١ ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ ط خاصة .

وإدانة لقوته ، وإقراراً بغدزه الدائم ، وتوصله بالحيلة والغدر إلى إحكام الأغلال حول رقاب تابعيه ، وضرورة البعد عنه حيث لا يجترئ على صحبته إلا أهوج ، « وقد يقال : خير السلاطين من عدل في الناس ولو أن الأسد (السلطان) لم يكن في نفسه لي إلا الخير والرحمة ، لغيرته كثرة الأفاويل ، فإنها إذا كثرت لم تلبث أن تذهب الرقة والرحمة »^(١) . . . علي أن ذلك في الحقيقة لا يسفر سطور النقد المباشر للسلطان ، أو لفساد العقائد أو العادات الشعبية ، فيظل متسترّاً بأغراضه . منجى — كما ذكرنا عن مقدمته — عن الحاجة العوام . .

وقد أفاد شوقي من « لافونتين » كيف يستطيع فنياً أن يخفي أغراضه وأن يبث مضامينه دون أن يقع تحت طائل السلطة ، سياسية أو اجتماعية . . . فالمهارة الفنية التي بلغها لافونتين في حكاياته قد تأثر بها شوقي وبها قد عرف أكمل الوسائل الفنية في هذا الشكل التعبيري في أن يتحدث بما يشاء حديثاً متسترّاً لاشية فيه لشبهة ، ومع ذلك فهو واف بغرضه من القول ، مبلغ رسالته إلى قومه . . لأن طبيعة الإنسان — كما قال شارل أوبرتان في كتابه خرافات لافونتين — تبقى ملحوظة أبداً : ومعنى ذلك أن تظل شخص الحيوان التي تتحرك داخل الإطار القصصي شفاقة عن أهدافها البعيدة . . .

فأثناء وفادة شوقي إلى فرنسا ، قرأ « لافونتين » الذي برع في ذلك الفن ، وأفاد في بث مضامينه الأخلاقية والثورية ضمن تلك الحكايات الطريفة التي تجتذب كل قارئ بما في عالمها من مفارقات ، وما في تشكيلها الفني من جودة واتقان . . فحاول شوقي أن يجرب قدرته الفنية على نحو ما يقول : « وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين)

الشهير ، فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأمنون إليه ^(١) .

وواضح - مع وجود كليله ودمنة في التراث العرنى ، وضرورة اطلاع شوق عليه أن لافونتين كان مصدر التشكيل الفنى الحكاياته . . حيث تقتصر كل قصيدة على حكاية واحدة : تشف عن مضمونها في دقة ، بينما تتداخل حكايات كليله ودمنة ، وتتفرع الحكاية من الحكاية ، ويفضى المثل إلى مثل جديد (وهذا طابع الأصل الهندى) ^(٢) ثم تسير على طريقة من الاستطراد ، وعدم الدقة الفنية في استخدام الحيوانات كأقنعة للأفكار وكرموز للحياة الإنسانية . . حيث ينسب الحاكى أنه يتقمص شخصية حيوان ، فيتحدث عن الإنسان مباشرة ، وبذلك يخرج عن حدوده الحيوانية المفروضة فنياً ، إلى الحدود الإنسانية التى كان من المفروض أن يومئ إليها دون أن يصرح . . فكثيراً ما نجد الحيوان يتكلم قائلاً : فالرجل كذا . . كما قال الأسد في « باب الأسد والثور » عندما أعجب بفطنة دمنة : أن الرجل ذا العلم والمروءة . . الخ .

وبذلك يتداخل عالم الحيوان في عالم الإنسان ، ويختلطان في غير نظام فنى . . وكذلك نجد أن الشخصيات فى كليله ودمنة قاصرة فى تصويرها الفنى . . حيث يصعب كثيراً جعلها رموزاً لعالم الإنسان ، فليس هناك تفاوت كبير بين المستوى الإدراكى والشعورى لكل شخصية من الشخصيات ؛ فى الحكاية المشار إليها . . يسير الكل فى مستوى واحد . . فكل من كليله ودمنة وشرية يتفلسف ، ويضرب الأمثال ، ويسرد الحكايات . . .

(١) مقدمة شوق لديوانه - ط أول .

(٢) انظر : الحكاية الخرافية ص ١٩٧ .

ويتحدث عن العقل والحكمة وعبرة الحياة ، وعن طبيعة العلاقة بين السلطان والرعية دون فروق دقيقة بين كل منهم . . صحيح أن الطابع العام لدمنة هو القناعة والحكمة ، واشترية هو الغفلة ، لكن شترية — في ثنايا الحكاية — لا يأخذ الأمور أخذاً هيناً ، بل نجده يدقق ويفحص . ويرادو الفكر ، ويلتمس العبر . .

ثم أننا نحس بفكر الرواة ، ونجده يتدخل بين كل آونة وأخرى ، فتفرض علينا أفكار وآراء من خارج العمل الفني ، ونحس بأننا في مسرح العرائس وأن يدأ خفية تحرك الدمى ، ولسنا إزاء حياة مضطربة ، يسرى دمها الحار في شرايين الأحياء الذين نطالع سيرهم . . وهذا مما يوهن من قوة التأثير الفني لحكايات كليلة ودمنة . .

ويسير أن نلتمس أصول بعض الحكايات الشوقية في كليلة ودمنة ، كما قد توحى إلينا العبارة : « إن الذين يعملون غير أعمالهم ليسوا على شيء » ، كالذى . . والضيف الذى يقول : أنا رب البيت ^(١) بأنها كانت محور حكاية شوقى « الديك الهندى (الاستعمار) الذى التمس ضيافة الدجاج ، فما إن سمح له حتى صاح : دام منزلى المليح . . غير أن — التشكيل الفني البارع في هذه الحكاية يرجع — لا محالة — إلى تأثير لافونتين . كما يرجع إلى عبقرية شوقى التى ساغت هذا التأثير ، وبلغت بهذه الحكايات ذلك المستوى الفائق من النضج والإكتمال . .

ومن ثم ، فانه — بمقاييسنا الفنية المعاصرة — لم يكن بدا لشوقى من التأثير تأثيراً شديداً بذلك التكامل الفني الرائع لهذا اللون الفني عند لافونتين . . وفيه تتحقق :

(١) كليلة ودمنة ص ١٥١ .

١ - وحدة الحكاية .

٢ - ويقوم كل بدوره المميز الواضح .

٣ - ويتم التناظر - عن طريق الإيماء البعيد - بين عالم الحيوان وعالم الإنسان .

* *

٢ - التأثير الرومانتيكي :

وإذا كنا قد ذكرنا أن الاشارات التاريخية والاسطورية داخل النسيج الشعري للقصيدة ، ظاهرة من ظواهر « معجم الشعر العرنى » . . حيث تبدو هذه الاشارات في الشعر الجاهلي ، وفي اشعار العصور التالية ، وفي شعر كافة المدارس في شعرنا الحديث . . ربما على ندرة هنا وهناك ، وعلى كثرة طاعية في شعر مدرسة « الشعر الحر » فيما بعد الحرب العالمية الثانية . .

فان تأثر بعض شعرائنا - فيما قبل الحرب العالمية الثانية - في اصطناع الاشارات إلى التراث الاسطوري الاغريقي ، وفي صياغة قصائد في موضوعات أسطورية يونانية - على نحو ما نجد عند أنى شادى - وفعرونية على نحو ما نجد عند على محمود طه - وعبرية على نحو ما نجد عند الياس أنى شبكة وسعيد عقل . . وعربية على نحو ما نجد عند شرقي وعزيز أباظة . . وغير ذلك مما ستفصله في الدراسة . .

تأثر شعرائنا في ذلك يرجع إلى التأثير المباشر والقوى لشعراء المدرسة الرومانتيكية - والرمزية عند سعيد عقل بخاصة - واستفادتها الواسعة من أساطير الاغريق ، وتضمينها أشعارها كثيراً من الاشارات إلى - أساطير

اليونان ، ثم صياغتها أعمالاً شعرية خاصة ببعض الأساطير كـ«لخمعة يابرون» عن «قابيل» و«رو ميثوس» طليقاً لـ«شلي» وقصيدة فينوس على جثة أدونيس لشكسبير التي عرّبها العقاد في الجزء الأول من ديوانه^(١) .

وقد استفادت شهادات شعرائنا وكتابنا على تأثرهم بالشعراء الرومانتيكيين^(٢) ، وعزا العقاد هذا التأثير إلى «التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله» ، كما عزاه أيضاً إلى «تشابه في فهم الشعر والأدب»^(٣) .

وكان من نتائج هذا التأثير أن تغلغلت الاتجاهات الرومانتيكية في الابداع الشعري وفي النقد الأدبي على السواء في آثار مدارس التجديد هذه — الديوان والمهجر وأبولو — ومن هذه الاتجاهات محاولة استخدام الأسطورة «كأداة لتوصيل الحقيقة التي يكشف عنها الخيال»^(٤) الذي اعتبره الرومانتيكيون الوسيلة الأولى بل السبيل الوحيد — كما يقول كاسيرر^(٥) — للمعرفة الانسانية ؛ لأن المعرفة الانسانية بكافة جوانبها ، تقوم — كما يقول كولردج — على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع ؛ وعملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة الخيال . . وفي الأساطير ، وهي من نتاج الخيال الاجتماعي للعصور الفطرية ، يتجلى إدراكنا للعالم بوعي يخالف وعينا

(١) انظر ديوان العقاد — ط مطبعة وحدة العناية والانتاج بأسوان سنة ١٩٦٧ ص ٢٥ .

(٢) انظر — على سبيل المثال لا الحصر — العقاد : ساعات بين الكتب ص ١١٤ — وديوان «النبوغ» لأحمد زكي أبي شادي حيث لخص سيرة كيتس ، وترجم شعراً لـ«شلي» دافنيس منه ، وانظر «إحسان عباس» فن الشعر ص ٤٦ ، ود . لويس عوض «دراسات في أدبنا الحديث» ط أولى ص ١٥٧ .

(٣) «شعراء مصر وبيتاتهم في الجليل الماضي» ط ٣ ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٤) د . محمود الربيعي «في نقد الشعر» ص ١١٣ وانظر في الكتاب نفسه الفصل الخامس الذي عقده المؤلف عن «أثر النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان ص ١٢٣ وما بعدها .

(٥) مقال في الانسان ص ٢٦٩ . وانظر : د . عبد الرحمن بدوي «أندلس» ص ٦ .

على ضوء العقل^(١) . . .

وقد مر بنا القول بأن بعض النقاد يقولون بأن الحركة الرومانتيكية كانت حركة وثنية ، لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان . . بيد أن استخدام الأسطورة لم يقتصر على الرومانتيكيين ؛ فقد عكف عليها الكلاسيكيون من قبل ، وارتاد مناهلها الرمزيون ، والسرياليون ، ونظرت إليها كل مدرسة أدبية من وجهة نظر خاصة ، واتسعت الأساطير القديمة لكل هذه النظرات مهما تباينت . . فقد كان الرمزيون يدركون أن الشعر ينبغي أن يكون مثالياً ، وأن الفكرة لا يعبر عنها بشكل مباشر ، بل من خلال نقاب من الأساطير الرمزية ، تحبوه قيمة عالمية ، خارجية عن حدود المكان والزمان وأن الشاعر لا ينبغي أن يفيض في القول ، بل أن يوميء مجرد إيماء ، ولذلك عمدوا إلى انتزاع الصور والرموز من الآداب القديمة . باعتبار أنها وحدها استطاعت أن تخلق رموزاً^(٢) ، وكان السرياليون يبذلون جهودهم لتحرير الرؤيا . ولضم الخيال إلى الطبيعة ، ولاعتبار كل ما هو ممكن واقعاً ، وللتدليل على أن ليس هناك أى ازدواج بين الخيال والواقع^(٣) . . . وهى ذات الخصائص التى وجدناها فى الأسطورة فى التمهيد العام لهذه الدراسة . . بل حاول الواقعيون أيضاً أن يستخدموا وأن يطوعوا الأسطورة على نحو ما فعل رنارد شوفى مسرحيته « بجماليون » . . حيث صور داخل إطار الأسطورة المعروف أحداثاً واقعية ، وصور شخصاً ومشكلات اجتماعية . .

(١) انظر : د . محمد مصطفى بدوى « كواردج » ص ٨٥ ، د . غنيمى هلال « الرومانتيكية »

ص ٧١ .

(٢) انظر : أنفلون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٦٥ .

(٣) انظر : . لويس باروث وجان مارسينالك « بول إيلوار » ترجمة فؤاد حداد ط دار

الكاتب العربى بالقاهرة ص ١٩ .

وقد كان شعراؤنا في تلك الفترة يقعون تحت تأثير كل هذه المذاهب والاتجاهات . . مع وجود التأثير الأكبر للرومانتيكيين . . فن الطبيعي أن تلفت نظرهم « الأسطورة » وأن يحاولوا الاستفادة منها على نحو ما رأوا في تلك المدارس .

والوقوف عند هذا القدر من ذكر التأثير بالمدارس الغربية ، خير — كما نرى — من اصطلياد التناظر البعيد ، والشيات التي لا أثر فيها لتأثير أو تأثير . . تلك المسألة التي يوغل فيها البعض ، حتى لقد خيل لأحدهم أن القول بتأثير مدرسة الديوان بالشعر الاوربي بعامه ، وبشعراء المدرسة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة ، يتيح له أن يتتبع شيات بعيدة من التشابه ، أو ما يلوح أنه تشابه في بعض التعابير أو بعض المشاعر بين العقاد ووردزورث وشلي وكولردج وأصراهم .

٣ — الرمزية — سعيد عقل :

سعيد عقل شاعر ذو مذاق خاص في اللغة العربية ، وهو متأثر تأثراً مباشراً أو كاملاً بالمذهب الرمزي ، على نحو يتقد حماسة ، وينتج فنا ودعوى نقدية في تصميم لا يعرف التراجع أو الاناة . .

ولقد اعتنق عقل كل ما دعا إليه الرمزيون ، وظنه — كله — جديداً على اللغة العربية ، ومفيداً بل ضرورياً للشعر . .

فن المعروف أن الشاعر الرمزي يستقى تجاربه من الحالات المتولدة في العقل الباطن ، ومن الأزلمات المبهمة في اللاوعي ، وهو نفس مادعا إليه سعيد عقل . . حين قال : « أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر ،

ورأس حالات النثر الوعى ، قبل ابداعى الشعر ، بل في ذروة ابداعى

لأنه يكون واعياً في ذاتي ولا واحداً من الأشياء الواضحة» (١) .

ومثلما رفض الرمزيون الفيض العاطفي لدى الرومانتيكيين ، ووجدوا أن العاطفة في الابداع الشعري مثار عناصر نثرية ضارة بوحدة العمل الفني ودقته ، وتكافؤ الشكل الشعري مع جوهر التجربة ، سمي سعيد عقل « العاطفة » . . « صنم النظامين الأفاذا » (٢) ، وقال انه في ذروة إبداعه لاتخامره أفكار أو صور أو عواطف وهو إن خامره شيء منها أفسد فنه ؛ لأنه يرى أن عناصر الوعي لا ينبغي أن تلعب في الشعر أى دور .

الانسحاب من عالم الوعي . وتجريد الشعر من العاطفة . يصاحبه عند الرمزيين البحث عن وسائل فنية جديدة للإحياء الشعري . فالشاعر الرمزي لم يكن يبحث عن وسائل التعبير أو التصوير في فنه . بل وسائل الإحياء الشعرية الخالصة . البعيدة عن كل وسائل النثر أو التزيد الواعي ؛ فانهى الرمزيون إلى نوع من تنقية الأسلوب ، من كل زائدة كحروف العطف وأدوات التعليل والشرط والتشبيه وإلى نوع من صقل العبارة ، ونحتها على أكبر قدر من الدقة . والتناسب مع الغاية التي هدفوا إليها ، وهي الإحياء البعيد بما يريدون أن يعبروا عنه . فخضع العمل الفني إلى معاودة ودربة على الصناعة ، ودأب على التنقيح ، وانفلات من عالم الحس لأن الرمز إيحائي بجوهره ؛ لا يصور الأشياء المادية بل يحاول أن ينقل التأثير — الذي تركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس . .

ومن أثر هذا التنقيح والمعاودة كانت القصيدة عند عقل : « مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة — وقل بليقيات — إلى فلذ ، إلى أبيات

(١) مقدمة « المجدية » ط ٢ ص ١٧ .

(٢) المجدية : ص ١٨ .

إلى مجموع إيجافى يعطل بتمعددية الأصوات وعى المتلوق ، ويتكون فى —
لاوعيه بأكثر ما يمكن من مسلوالة لحالة الشاعر جوهرأ وشكل جوهر « (١) .

وكان فرلين يحاول أن يعرى الصورة من مادتها ، ويخلصها من قيودها الحسية ، ليخلع عليها لوناً من الضباب المبهم ، فهو لا يصف ولا يحدث وإنما يتعمد الإيحاء ، وهو لا يرسم ولا يصور ، وإنما يضع هالة من الغرابة العجيبة ، وينساب كل ذلك فى قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه ، تعبر عن الخفايا المنهزمة الهاربة فى أعماق النفس ، وتحتشد فى صورة اشعاعات عاطفية ، وتولد الصور بواسطة النغم . .

وقد جهد الرمزيون فى أن يستغلوا طاقات اللغة الشعرية ، وأن يكون لتركيب الكلمة ، ثم لمزج الجملة الشعرية ، وتغيير العلاقات الداخلية فيها ، وتوظيف موسيقى الشعر توظيفاً عضوياً بحيث يصبح — مع اللغة — أداة للإشعاع فى نفس المتلقى ، مع ما يستتبع ذلك من اجتهادات خاصة حتى ولو أدت إلى الخروج على مألوف الاستعمال ، واختراع اشتقاقات وصيغ خاصة ، أو الرجوع إلى صيغ مهجورة ، وما يقتضيه من معاداة للعروض واستخراج لأقصى إمكاناته الإيحائية حتى ولو أدى ذلك إلى الخروج عليه ، أو اللعب داخله بجرأة ومهارة . . فالمهم استخراج أقصى الامكانيات الإيحائية من اللغة والعروض ، حتى يكون الشعر كما قال ادجار ألان بو — أحد الذين تأثرت بهم الحركة الرمزية — : « جدة وطرافة ، وإبداع مخيلة ، وخلق جمال » (٢) .

ولم تقف بهم هذه الرغبة عند الوصول إلى حد محمود ، وهو التنبيه

(١) مقدمة المجدية ط ٢ ص ٣٧ .

(٢) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٢٤ وانظر

إلى ما في قدرة الضيعة اللغوية من خصائص التأثير والإيحاء وهو تعميق
لنتهم ظاهرة الغوية معروفة قبلهم في جميع الآداب ؛ وفي نقدنا القديم
صفحات كثيرة من الاهتمام بالموسيقى الداخلية للبيت ، هي بلاريب بدايات
الوعي بالخصائص الإيحائية للصوت اللغوي ؛ لم يقف الرمزيون عند هذا
الحد بل تجاوزوه إلى بدع غريبة كدعوى رامبو أن للحروف الصوتية
ألواناً . ومحاولة مالارمه الاستعاضة بالطريقة الكتابية عن اللغة البانية ،
والروابط المنطقية . والعناية الغنائية ؛ بحيث أن تأثير الشعر لا ينفد إلى القارئ
عن طريق الأذن بل عن طريق العين . .

وقد صاحب تعميق المعرفة بقدرة الصوت اللغوي على الإيحاء وقد
ترك ذلك أثراً غير منكور في الشعر العالمي وفي شعرنا العربي المعاصر اهتمام
بنظرية العلاقات ؛ التي كان الفضل في الدعوة إليها لبودلير ، وهي : أن
الصوت قد يترك أثراً في النفس شبيهاً بالأثر الذي يتركه اللون أو العطر ؛
فان من هذه المؤثرات ما يترك في النفس حالات متشابهة . . فمن الطبيعي
أن تعبر الأنغام والألوان والعطور عن الفكر ، ولل فكر علاقة أكيدة بها ؛
لأن الله خلق الكون وحدة كاملة لا تتجزأ .

هذه خلاصة عامة للرمزية ودعواتها كمذهب ؛ استمال طائفة محدودة
من شعرائنا المعاصرين - في طليعتهم بشر فارس وسعيد عقل - ولم يحاولوا
أن يستفيدوا - كغيرهم - مما في هذا المذهب من تنبيه إلى القيمة الإيحائية
لموسيقى الشعر . ومن استغلال لظاهرة العلاقات أو تقارض الحواس في
تعميق الاحساس الشعري . . كغيرهم من شعرائنا أمثال علي محمود طه ،
صلاح لبكي ، النشائي ، الهمشري ، حسن كامل الصيرفي . . لكنهم اعتنقوا
الرمزية مذهباً لا يتجاوزونه ، بل احتدوا الرمزيين حتى في مواضيع
قصائدهم ، كما نجد لدى بشر وعقل قصائد عن تجربة الخلق الفني ، وعن

الغناء الذى يجدونه من مزاجه اللفظة ، وتضيق العبارة ، لو هو موضوع
أثير لدى الرمزيين الأوائل .

ولقد كانت عودة الرمزيين إلى الأساطير ، انفلتاً من التعبير المباشر ،
واقوعاً على رموز جاهزة استغلها الآداب القديمة . وقد كتب « ملارمه »
أحد أعلام الرمزية : - قصيدة عن « هيروديا » ضم حواراً بينها وبين
وصيفتها . . ولعل هذه القصيدة قد أثرت في عملين شعريين من أعمال
سعيد عقل سنعرض لهما في الفصول التالية . . فقد لجأ إلى الانجيل كما لجأ
ملارمه واستخرج شخصية مريم المجدلية على نحو ما استخرج ملارمه
شخصية هيروديا . . في مطولته « المجدلية » . . أما في مسرحيته « قدموس »
فقد استفاد من هذه القصيدة في استحضار وصيفة « أورب » . . على نحو
ما سنفصل في حينه . .

وبذلك كانت الرمزية مبعث التجاء سعيد عقل إلى الأساطير ، وكانت
مبعث اختياره لبعض مصادره ، ومبعث تأثير في أعماله الأخرى . .

* *

٤- اليوت :

١- في غضون العشرين من هذا القرن ، لمع نجم ت . س اليوت
إثر نشره لبعض مقالاته وقصائده ، وخاصة قصيدته الشهيرة « الأرض
الخراب »^(١) . . وهى الفترة التى بدأت فيها مدارس التجديد فى شعرنا

(١) The Waste Land - New York : Boni and Livenight, 1922.

وقد ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ؛ انظر :

د . لويس عوض : مجلة « الكاتب » يناير سنة ١٩٦٢ ، دار مجلة شعر : ت . س اليوت ،
السيدة نبيلة إبراهيم : الأرض الخراب - تحليل وتعقيب ، مجلة - « المجلة » يناير ١٩٥٩ ،
و . د . فائق مكي « اليوت » دار المعارف بمصر . . ثم ترجمت فقرات منها عبر كثير من
الدراسات الأدبية . .

العربی دعوتها — نقداً وابداعاً — متأثرة بالشعر الغربى بعامة ، وبشعر المدرسة الرومانتيكية خاصة . .

ومعنى هذا أن شعراءنا الذين عاصروا « اليوت » لم يلتفتوا إليه ، بل وجلبوا مثلهم فى ماضى الشعر الانجليزى لاجلحضره . . فقد كانت الرومانتيكية — كمنهج — قد ماتت فى الغرب ، ونشأت مدارس شعرية أخرى ، وأجيال من الشعراء قد تنكر الكثيرون منهم للرومانتيكية ، وعابوا عليها ما أعجب شعراءنا العرب منها فى ذلك الحين ؛ فقد كانت الحياة الاوربية . اجتماعياً وفكرياً — قد تطورت إلى ايثار النظرة الموضوعية للوجود ، وقد نضجت إلى حد التخلص من سيطرة الذات وطغيانها ، والاعتماد بقدرات الفرد وأهوائه . . وقد مهد لتلك النظرة الموضوعية ماثيو أرنولد الذى نقد كل ماهو ذاتى ، كما كانت البرناسية رفضاً للشعر الذاتى ، ودعوة إلى أن يكون الابداع الشعرى على مثال النحت فى استقلاله عن ذات المبدع ، وكانت الرمزية دعوة إلى أن يكون العمل الفنى رهن وسائل الانحاء . . إلى أن كان عزراً باوند وييتس واليوت . . الذين لم يلفتوا نظر شعرائنا العرب إلا بعد ما ينيف على ربع قرن من الزمان . .

ومن الممكن أن نلاحظ البون الشاسع بين العقاد واليوت حين نذكر اعتماد العقاد على تلمس سيرة الشاعر ، ومعالم حياته من شعره ، بينما يرى اليوت ألا صلة بين حياة الشاعر وشعره ، بل قد تضر وقائع حياة الشاعر بفهمنا لشعره (١) . .

وتأكيد العقاد على أن الشاعر الذى يعرف من شعره ليس بشاعر ؛ بينما يؤكد اليوت أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ، ولكنه هروب

من الشخصية ، وانه ليس تعبيراً عن العواطف ولكنه هروب من العواطف^(١) .
 واحتقاب العقاد ورفاقه في مدرسة الديوان لشعر الرومانتيكيين
 واستلهاهم الذخيرة الأدبية The Golden treasury وتواصل وجهات
 نظرهم النقدية مع وجهات نظر وردزورث وكولودج وشيلي وكيثس . .
 ورفض اليوت للتراث الرومانتيكي جملة ، ونفضه للأسس النظرية
 والعملية التي قام عليها ، بل لقد عز عليه أن يجد لها مكاناً في الآداب ،
 واعتبرها حركة اجتماعية أو سياسية فحسب^(٢) . . .

ويستعين العقاد استعانة واسعة بجهود المؤرخين والفلاسفة والمحللين
 النفسيين في مجموعة من كتبه ومقالاته عن الشعر وعن الشعراء . . بينما
 يرفض اليوت ذلك كلية ، ويرى أن يعود الناقد إلى النص الأدبي ذاته ،
 وأن يتحرك من خلال خصائصه الموضوعية ، لا من خلال علوم أخرى لها
 مجالاتها الخاصة^(٣) . .

وهكذا يشاء القدر أن يكون تأثرنا بالغرب متخلفاً عن اتجاهاته متتبعا
 لآثار غنى عليها التطور في تاريخه . .

وقد عرض ذكر اليوت مرة أمام اثنين من كبار شعرائنا ومفكرينا
 الذين يعتبرون من جيل اليوت ، فتحدثوا عنه حديثاً بين الرفض له والحذر
 منه ، فقال فريد أبو حديد :

« ومن هؤلاء الذين مسخوا الشعر ، جماعة لم يخرجوا عن الثوب الذي
 جرت العادة أن توضع فيه المعاني الشعرية الرائعة ، وأذكر مثلاً من
 الشعراء « اليوت » . . فان له بعض مؤلفات ، منها مؤلف جمع فيه أربع

Eliot, T. S. Selected prose, P. 29.

(١)

Eliot, T. S., The Sacred Wood, P. 32.

(٢)

The Sacerd Wood, P. 16.

(٣)

رباعيات ، وهذه المجموعة صدر لها تفسير من المؤلف ، وتقاسير أخرى من غيره ، وأعترف أنى حاولت أن أفهم شيئاً من النص الأصلي أو تفسيراته ، فلم أستطع ، وخلصت من هذا أن الرجل يتحدث عن نفسه ، إن كان عنده حديث يتحدث به « (١) » .

وقال العقاد : وشعر اليوت على غموضه موضع اتفاق بين نقاد الغرب ، وسئل عن ذلك اليوت نفسه ، فقال : أنا أيضاً لأفهمه « (٢) » .

ولعل في هاتين الإشارتين ينطوى بعض السر في عدم التفات شعرائنا العرب — منذ البداية . إليه ، وارتدادهم إلى التأثير بالرومانتيكيين والرمزيين .. فلغته الشعرية ، ووسائله الفنية ، ورواه وتجاربه غريبة عما كانت النفس العربية تلمسه آنذاك من الشعر ومن الحياة . . فقد كانت تلمس نوازع التمرد على التقاليد التي ترعاها القيم السلفية ، والنظم الاقطاعية ، وكانت تلمس بواعث البناء لمجتمع يحس فيه الانسان بقيمته الفردية ، وحقوقه في أن يشكل علاقاته بالمجتمع كما يشاء ، فيحب دون قيد ويزوج دون فوارق ، ويعبر عن فكره دون مصادرة . . وكل هذا يمس قبا وتقاليد وعواثق راسخة في المجتمع كان عليه ان يتحداها وأن يزلزلها ، وأن يمهّد للبناء الاجتماعي الذي يطمح إليه إن لم يستطع هو هذا البناء . . وكانت وسائله في كل ذلك هي « الأدب » وهو ما أراد الرومانتيكيون أن يحققوا عن طريقه غاياتهم السابقة . . ومن ثم كان لقاء وكان تأثير بين المحددين هنا ، والرومانتيكيين هناك ، وكان اليوت الذي يعتبر نتيجة مرحلة

(١) فريد أبو حديد « مجموعة البحوث والمحاضرات — مجمع اللغة العربية ٥٩ - ٦٠ »

ص ٤١ .

(٢) السابق ص ٤٦ .

اجتماعية ، بعيداً عن مجال هذا التأثير . . إلى أن ظهر تأثيره في شعرنا العزى - كما ذكرنا - بعد ذلك مما ينيف عن ربع قرن .

وقد كان اليوت شاعراً ، وكان ناقداً ، وكان ثمة صلة عميقة بين شعره ونقده ، وفكره ، وتأثراته عامة . . مما يلزمنا بالتوسع - قليلاً - في الوقوف عند معالم نقده ، وخصائص شعره ، وبخاصة تلك التي أثرت في شعرنا ، وفي الظاهرة التي نحن بصدد دراستها وهي توظيف الأسطورة في البناء الشعري . . وهي ظاهرة شاعت في العقد الثاني من هذا القرن في الشعر الانجليزى الحديث حتى يكاد يوصف بأنه « شعر يسعى لتضافر الجهود من أجل إعادة الاتصال الحيوى بكل ما أثر عن الماضى من ولع بالأساطير ، أو تفكير في الأعاجيب ، أو تمجيد للقوة ، أو اكتشاف للمزيد من المعانى الجديدة الواسعة »^(١) .

وإذا ما تذكرنا ما سلف أن أكدناه من وحدة التاريخ الأوربى والثقافة الاوربية ، منذ اليونان حتى اليوم^(٢) ، وعمق إحساس كل شاعر معاصر بوجود هوميروس وسلسلة الشعراء الاوربيين المتعاقبين أحياء في تراثه وفي وجدانه ؛ عرفنا أن « ما أثر عن الماضى » هو عودة لكل التراث الاوربى . . على نحو تمثل بصورة مكثفة في شعر « اليوت » حيث نجد زخماً من التضمينات والاشارات والمقابلات من كل الشعراء السابقين له ليس فحسب في اللغة الانجليزية ، بل في اللغات الاوربية كافة . . ونرى تركيزاً خاصاً على التضمين والاشارة من شعر دانتي حيث يعتبر دانتي

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثه » ترجمة جميل الحسينى ط المكتبة الأهلية بيروت

ص ٢٢ .

(٢) انظر أيضاً « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ت . س . اليوت ، ترجمة د . شكرى

عياد . مقال : وحدة الثقافة الاوربية « ص ١٣١ .

آثر الشعراء لديه . . لما لعله في شعر دانتى من نزوع إلى التطهر المسيحى ،
والإيمان العميق بالكنيسة ، وقد كان اليوت كما أعلن . . « كاثوليكياً »
في الدين ، ملكياً في السياسة ، كلاسيكياً في الأدب ؛ وإذا كان أوردانتى
واضحاً في شعره فان هناك آثاراً أخرى عظيمة البروز في هذا الشعر —
بجانب المؤثرات العامة — للمدرسة الميتافيزيقية وخاصة دن وللمدرسة الفرنسية
وبخاصة بودلير . . وقد كان دن معاصراً لشكسبير ويعتمد شعره وشعر
الذين يتبعون خطاه على قوة الترابط في تشبيهاته .

ولقد كان الدكتور جونسون أول من أطلق على هؤلاء اسم
« الميتافيزيقيين » ، وأصبح هذا الاسم ملازماً لهم بالرغم من انه لاصلة
لهم بالفلسفة ، وإنما عني جونسون أنهم الشعراء الحاذقون في استعمال الحجاز ؛
ففي شعرهم كما يقول ^(١) — نجد أن أكثر الأفكار نفوراً واختلافاً قد ربطت سوياً
بعنف ، ، وأنهم قد نقبوا الطبيعة والفن تنقيماً شديداً للبحث عن الصور
والمقارنات والأخيلة . . كما أنهم يكتفون مادة قصائدهم ويركزونها ؛ وثمة
هيكل لفكرة منطقية دائماً هو الذى يربط بين صورهم المحاذية
المسرفة . . ^(٢) وكثيراً ما وقف النقاد عند أوجه الشبه بين التفننات الصناعية
لدى كل من دن واليوت ومنها : نغمة الحديث ، والألفاظ التى هى دارجة
وغريبة على نحو مثير للدهشة ، وكتلتاهتين ناشئة من إيمان اليوت بالعلاقة
بين الشعر والكلام المحكى ، وتوازى استخدامه لمادة « غير شعرية » .
ومنها : التداعى السريع بين الأفكار تداعياً يتطلب خفة رشيقة من القارىء ،
وشذوذ النظم ، والتركيب العسير فى الجمل امانة فى نقل الفكر والشعور معاً

(١) انظر : اليزابيث درو « الشعر كيف نفهمه ونثوقه » ترجمة د . محمد إبراهيم
الشوش نشر مكتبة منمنة — بيروت ١٩٦١ ص ٦٦ ، ٧٦ .

(٢) السابق ص ٧١ .

ومنها خاصة اللحاحات الذهنية التي تنجم عن صدمة تحدثها هذه المفارقات غير المتوقعة . ولكن الطريقة التي يحدث بها اليوت تحولات مفاجئة في — نظمه هي في الواقع الطريقة التي سار عليها الرمزيون الفرنسيون^(١) .

وقد كان البرناسيون والرمزيون — كدارس شعرية — أول من ثاروا على العاطفية المسرفة عند الرومانتيكيين ، وفي لجوئهم إلى وسائل الإيحاء الفني أول اقتراب من « موضوعية العمل الفني » . . وقد استفاد اليوت من كل ما قاله الرمزيون ، وما توصلوا إليه في شعرهم من استغلال للعناصر الموسيقية ، والخصائص الصوتية ، ومزج معطيات الحواس ، والبعد عن الوضوح في شعره ، على نحو ما نجد — مثلا — يضمن قصيدته « الأرض الخراب » ما جاء في « اليوبانيساد » — وهي سلسلة من المقالات الفلسفية السنسكريتية التي تشكل في مجموعها جزءا من الفيدا (Vidas) وهو الكتاب المقدس عند الهندوس — تمثيلا لصوت الرعد ، حيث رأى فيما اقتبسه أدق وسائل الإيحاء مما يريد . . وفي ذلك اعتماد على قاعدة رمزية معروفة من ناحية ، وتوسيع لمصادره التعبيرية من ناحية أخرى . .

وقد لفت نظره بودلير عما هو معروف عنه من جرأة في التعبير واستغلال الفاظ كان الحجل يمنع سابقه من اعتمادها في لغة الشعر لما فيها من حدة وبعد عما في الحياة الاجتماعية من مواضع . . فقد كان بودلير أول من تحدث عن باريس « متناولا مبادئها اليومية ، وكان أول من كال لنفسه التهم بدلا من أن يظهر نفسه معظهر المنتصر ، لقد كشف بودلير عن جروحه وكسله وضجره لعدم جدوى وجوده في قلب ذلك القرن الذي وهب الناس فيه أنفسهم للعمل الرتيب . لقد أدخل على الأدب معاني الضجر

(١) انظر : ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ترجمة د . إحسان عباس . نشر المكتبة

الكامن في النزوات . والشعور بالاضطرابات العصبية ، والاحساس باللعة التي تحيق هذه الأرض^(١) .

وقد وجد اليوت أن هذه « الحدة » لدى بودلير إنما هي نتيجة كونه « يملك الاحساس بعصره » فان الشاعر العظيم - لدى اليوت - حين يكتب عن نفسه فأنما يكتب عن عصره^(٢) . .

وإذا كان قد تأثر بدن في استفادته من لغة الحديث والكلام المحكى ، والربط السوى العنيف لأكثر الأفكار نفوراً واختلافاً ، والبحث عن معادل موضوعي غيرى (هيكل منطقي عند دن والميتافيزيقيين) فقد استفاد منه ومن الرمزيين ، خاصة « الاكتناز في الشكل » حيث كما سبق أن تحدثنا عنهم^(٣) ، حاولوا تخلص لغة الشعر من كل زيد ، وصقل العبارة الشعرية ، والاكتفاء باللمحة الدالة والإيماءة الموحية . . وذلك الاكتناز في الشكل ، كما تطلبه كل من دن والرمزيين « يعتمد منطقياً في تأثيره على المفارقات الحادة ، ويفيد أتم إفادة من عنصر المفاجأة ، الذي يعده اليوت ، كما عده بو ، عنصراً من أهم الوسائل في احداث التأثير الشعري منذ عهد هوميروس »^(٤) .

غير أن اليوت كان حلقة من سلسلة ثلاثية ، تضم - إليه - ولیم بنلریتسن ، وعزرا ياوند ، فقد أنهلت أقوى دفعات الشعر الحديث ، كما يقول روزنتال - من اشعار هؤلاء الثلاثة ، معتمدة على صلتهم بالتقاليد وانجازاتهم الجمالية من ناحية ، وعلى نقدهم الثقافي من ناحية أخرى^(٥) . .

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة ص ١٥ .

(٢) مائيس « اليوت الشاعر الناقد » ص ٥٨ ، ٦٠ .

(٣) انظر الفقرة الخاصة بالرمزية .

(٤) مائيس « اليوت الشاعر الناقد » ص ٥٧ .

(٥) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٦ .

وأثر بيتس وباوند في اليوت كان عظيماً . . وكانوا هم المثل السابق في الاعتداد بالموروث ، وفي اعتماد بناء القصيدة المعاصرة على الاقتباس والتضمين من مختلف الآثار الأدبية ، وعلى تراسل الاشارات والرموز الأسطورية والتاريخية . .

أما بيتس فقد كان يرى أن الشعر في جوهره لا يقيم وزناً للشعور بالخلج أو المسؤولية كما هو الحال في السياسة ، انه يدور في فلك الوثنية ، والصور الوحشية والآلهة المحرمة لقوة الحياة . . ولقد كان بيتس طوال حياته يسعى لاعادة تجسيد الروح الجامحة الحرة عن طريق الرموز التقليدية التي تحتويها الأساطير والاقاصيص الشعبية القديمة^(١) . .

كما أنه في عدد كبير من قصائده يلجأ إلى استغلال الأحداث المقدسة المستمدة من الأساطير أو الأديان كرموز يجعل منها محوراً تدور حوله هذه الأشعار لكي توحى بأكثر عدد من المعاني^(٢) كما كان دائم البحث عن رموز ذات طابع سحري . .

وأما باوند ففي كثير من قصائده نجد البطل يرتدى قناع شخصية — أوديسيوس بعض الوقت . . كما نجده يرتدى اقنعة عديدة لكي يتمكن من مقارنة نفسه بعدد آخر من أبطال الأساطير والتاريخ والآداب . . إن اشخاصاً ككونفوشيوس وملاتستا وجون أدامز يتحدثون عن عوالمهم كرجال يناضلون من أجل نظام خلاق ، وعلى ذلك ، فهم يشبهون أوديسيوس الذي كانت مهمته تتلخص في إعادة النظام الصحيح إلى وطنه ،

(١) انظر : السابق ص ٥٦ .

(٢) السابق ص ٦٥ .

ان حكمهم تشبه حكمة أوديسيوس كما أنها تتناول الطاقة الاختصاصية الكامنة في قوة الحياة التي يرمز إليها بوضوح بطل هو ميروس^(١) . .

ولقد كان باوند رائداً في إعادة الحياة للتراث الشعري من خلال نتاج، الحى المعاصر ، هذه الطريقة التي دعا إليها اليوت ناقداً ونفذها شاعراً ، فكان باوند يتخذ عدة وسائل لادخال ماضى الشعر في نسج قصائده « عن طريق الترجمة والاقتباس في بعض الاحيان ، وغالباً ما يكون ذلك عن طريق اشارات ضمنية وعلى لسان المتحدث . وفي أحيان أخرى يتخذ اسلوب شاعر آخر ولهجته . أو يخلق منظراً يضع فيه جميع الشعراء القدامى الاثريين لديه ضمن إطار المغزى الفكرى للقصائد ، ولكنه لا ينسى في الوقت نفسه أن يبرز خصائصهم الفريدة »^(٢) . . وهذا كان كل من يبتس وباوند خطوة رائدة على الطريق الذى سلكه اليوت . . ناقداً وشاعراً ، وكان باوند الشاعر الذى أهدى إليه اليوت قصيدته « الأرض الخراب » الشهيرة باعتباره « الصانع الامهر » والتي لم تطبع إلا بعد أن حذف باوند نصفها ، وكان هو واليوت بالإضافة إلى الفيلسوف الشاب هولم Hulme الذى خلف بعض صفحات قليلة ، ولكنها بالغة الدلالة على عمق نظريته إلى الابداع الفنى ، وقد تأثر اليوت به في بعض جوانب فكره الابداعى والنظري . . هؤلاء الثلاثة كانوا في غضون العقد الثانى من القرن العشرين يكونون ما يعرف بالمدرسة التصويرية Lmagism تعبيراً عن التقائهم عند ضرورة تأثر الابداع الفنى بمنجزات الرمزية ، ورفض العاطفية المسرفة لدى الرومانتيكيين ، والمعالجة المباشرة للموضوع ، والقصد والدقة في

(١) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٠٣ : ١٠٤ .

(٢) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٠٨ .

استخدام الكلمات . وأن يكون النظم تابعاً لتدرج النغم الموسيقى ، لا لتتابع الابقاع المتساوى . .

ومن هذا ندرك مدى تأثير كل من بيتس وباوند على النهج الذى اتخذه اليوت فى شعره وفى نقده على النحو الذى سنعرض له . .

ولكن ثمة روائى إنجليزى معاصر لاليوت كان له إلى جانبها تأثير كبير عليه هو جيمس جويس . صاحب الرواية الشهيرة « عوليس » التى تجمع بين عدة نماذج معروفة من التخيل (الرواية البيوجرافية ، الرواية النفسية ، الرواية الرمزية) . . انها حوار داخلى طويل ، بل اجترار لأفكار لا يربط بينها إلا قانون تداعى الأفكار ، بل هو سلسلة من الاشارات السريعة تمثل المجرى الطبيعى للفكر ، ويسيطر عليها الاهتمام بالشئون الجنسية ، أما الأسلوب فن النثر المتقطع المخطم ، إلى معارضات للأسلوب الخطائى والأسلوب الأنقى . . وله فى بعض الأحيان فقرات غريبة حتى يختلط الشعر بالعبارات الجريئة المكشوفة اختلاطاً غريباً : وجويس يحصر تجربته فى الزمان . فى مدى أربعة وعشرين ساعة فحسب يتجول بنا عوليس داخل الردهات والدهاليز السرية فى نفس الانسان . . انها رحلة عبر الوجود الداخلى للانسان : على نحو ما كانت رحلة عوليس هو ميروس ومغامراته عبر الوجود الخارجى . . ولقد قال اليوت : « ان جويس حين استغل الأسطورة ، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة ، فانما اتبع نهجاً سيوثره الآخرون بعده ولا بد . ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذى يستخدم مستكشفات انشيتين فى متابعة أبحاثه المستقلة ، وما طريقته إلا ضبط سببية العبث والفوضى التى تسمى التاريخ المعاصر ،

وهى أول خطوة نحو جعل العالم الحديث ممكناً فى الفن» (١) . .

ولعلنا من استعراضنا السريع لتأثيرات كل من دانتي ، والميتافيزيقيين وبخاصة دن ، والرمزيين وبخاصة بودلير ، وبييتس ، وباوند وجيمس جويس ؛ ندرك بعض خصائص « اليوت » فى فكره النقدى ، وفى أسلوبه الشعري . وبنائه للقصيدة .

٤ - فقد كان الشعر لدى الرومانتيكيين - بصورة عامة - فيض عاطفة وتدفق الهام . . أما الشعر لدى اليوت فعملية إبداع تستوجب كثيراً من الجهد وكثيراً من النقد الذاتى ، وكثيراً من البعد عن العاطفية المسرفة للشاعر ، حتى يسمى العمل الشعري عملاً موضوعياً له حياته الخاصة به المنفصلة عن حياة الشاعر ، وليس معنى ذلك أن يستحيل إلى تقديرات عقلية ، وقضايا ذهنية ، فعقل الشاعر يعمل ولكن بصورة غير منظورة .

وقد شبه إليوت تدخل العقل وعدم روز هذا التدخل فى العمل الفنى بصورة علمية دقيقة فى قوله : « عندما يختلط الأوكسجين وثنائى أكسيد الكربون فى وجود خيط من البلاتين يكونان حامض الكبريتيك ، ولا يتكون هذا المركب الحديد بدون وجود البلاتين ، ومع ذلك لا يحمل الحامض الحديد أثراً من آثار البلاتين . ويبدو البلاتين ذاته وكأن لم يتأثر ، يتبقى كما هو ساكن ومحايّد ، وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين ، وقد يستخدم هذا العقل خرة الشاعر ذاته استخداماً جزئياً ، وقد لا يستخدم سوى هذه الخرة ، ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال انفصل فى أعماقه

(١) انظر : ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٩٨ ، وبول دوتان « الأدب -

الانجليزى » ص ٢٩٦ ، وانظر : د . صقر خفاجه « هو ميروس . . شاعر الخلود » ص ١٤١ .

الرجل الذى يعانى والعقل الذى يخلق ، وقارب العقل الكمال فى هضم
وتحويل المشاعر التى هى مادته^(١) .

وفى انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يبدع لدى الفنان الحق ،
بينونة كبرى بين إليوت وبين الرومانتيكيين ، حيث يعتقد الرومانتيكيون
بالعاطفة فى الحياة وفى الشعر ، بينما يرى إليوت أن عواطف الشاعر ليست
فى ذاتها هامة ، بل إن مركز القيمة قائم فى الأنموذج الذى نصنعه من
مشاعرنا . وليس فى مشاعرنا ذاتها . فالشعر الخالد — لديه — هو دائماً
تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث فى العمل الإنسانى أو الأشياء
فى العالم الخارجى^(٢) .

ومن هنا نصل إلى أهم نظريات اليوت النقدية وهى « المعادل الموضوعى »
حيث يرى أن عمل الشاعر الدائب هو البحث عن صورة تعبيرية موضوعية
تكافئ مشاعره وأفكاره . . أو على حد قوله : « سلسلة من الأهداف ،
وموقف معين ، وسلسلة من الأحداث التى تتكون منها جميعاً معادلة تلك
العاطفة المعينة بحيث يتم تحريك هذه العاطفة حالما يقدم الشاعر الحقائق
الخارجية التى ينبغى ان تنتهى بتجربة حسية »^(٣) .

وإلى جانب تجريد القصيدة من عناصر « الشخصية » والبحث عن
« المعادل الموضوعى » للشعور والفكر ، هناك نظرية « اليوت » فى الصلة
بالموروث ، وضرورة إحياء الشاعر فى شعره لاسلافه من الشعراء على نحو

(٢) « مقالات فى النقد الأدبى » لإليوت ترجمة د. لطيفة الزيات من مقالة « التقاليد
والموهبة الفردية » التى كتبها إليوت (١٩١٩) . ص ١٤
(٢) انظر مايشين « إليوت الشاعر الناقد » ص ١٣٢
(٣) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١٢٣ .

يرى التاريخ الشعري من خلال نتاجه — وحدة حية متفاعلة . . وقد كان شعره « شاهداً على كيفية بقاء ما يقرؤه حياً في ذهنه . وعلى تصوره أن الشعر « كل حي لكل شعر كتب من قبل » فهو يرى علاقة تكامل بين الحاضر والماضي الحي . ويعتقد ان من الضروري للشاعر أن يكون على وعي « لا بما هو ميت بل بما هو حي » ولذا فهو بطبيعة — الحال يعتقد أيضاً أن من علامات الشاعر الناضج « لا انه يخزن الموروث الذي ظل من قبله معطلاً ، بل انه يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة »^(١).

وللاستفادة من الموروث الاستفادة صائبة من الضروري أن يتمتع الشاعر بالحسن التاريخي ، الذي يتضمن إدراكاً لمعنى الماضي وشهوده في الحاضر معاً ، « والحسن التاريخي يضطر المرء أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه ، وهو — مع ذلك أيضاً يحس بأن الأدب الأوربي منذ هوميروس ، وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك ، لها وجود معاً وفي آن واحد ، وأنهما يوثقان نظاماً مجتمعاً في آن معاً »^(٢) .

وتعتبر نظريتنا « المعادل الموضوعي » Objective Correlative و « الصلة بالتراث » أهم نظريات إليوت النقدية . وأكثرها تأثيراً فيمن تأثروا به . . وثمة له آراء جديرة بالتأمل في صلة الشاعر باللغة ، ورسالته الشعرية لقومه ؛ فهو يرى أن واجب الشاعر نحو اللغة « المحافظة عليها وتطويرها » وأن الشاعر الأصلح حين يعبر عن مشاعر الناس بغير أيضاً من طبيعة هذه المشاعر ، إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح . ويزيد من وعي الناس بما كانوا

(١) ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٤٦ .

(٢) ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٧٣ .

يشعرون به فعلا ، وبذلك يعلمهم شيئا ما عن أنفسهم^(١) . . .

٥ - بعد هذا القدر الموجز من عرض فكره النقدي نعرض لخصائص البيوت في نتاجه الشعري . . متلمسين ملامح تأثيراته بالسابقين والمعاصرين وملامح مذهبه النقدي . . .

ففي النسيج الشعري

١ - يتميز بالجسارة اللغوية . حيث لا يعف عن الاستفادة من « اللغة المحكية » مورداً لها على نحو يثرى قصيدته بالإيقاع الواقعي للحياة . . وهي تستثير معها « الحدث » الذي يجسدها ، ويدخلها في النسيج الشعري على نحو ديناميكي بعيداً عن أن تكون « كليشيات » يرصع بها الأسلوب ، كما نجد عند بعض من تأثروا به في هذا الجانب من شعرائنا المعاصرين . . الذين رقعوا أساليبهم بعبارات الحكى اليومي دون أن تحتقب معها مثيراتها الراقعية . وزخمها الشعوري ، ودون أن تكسب دلالات جديدة من خلال وجودها الحى في بنية القصيدة . .

٢ - التضمينات من أشعار الآخرين : وهي تضمينات غاية في العمق ، لا تقصد لذاتها بل لإحياء دلالات معينة ، كاقتراسه في « الأرض الخراب » وصفاً لكيلوبترا شكسبير وهي تجلس على عرشها الماكى الباهر ، قرنه بصورة واقعية من حياة امرأة سليلة أرستقراطية قديمة تعاني الملل والسأم من الحياة ، وتمضغ لا معنى الوجود ، وتحس باهتراء الروابط بينها وبين بنى البشر ، حتى أقرب الناس إليها ، ومن كان ينبغي أن يكون مثار مودة ، وأنس

(١) انظر مقالته « المهمة الاجتماعية للشعر » ضمن « مقالات في النقد الأدب » ترجمة

د. لطيفة الزيات .

روحي ، هادفاً من اقتران هاتين الصورتين إلى وضع النقيضين : الترف الأرستقراطي الباهظ في المادة ، والعقم والفراغ في الروح ، وفي إدراك المعنى الحقيقي للوجود الإنساني . .

وكاقتباسه — في الأرض الخراب أيضاً — من أوبرا « تريستيان وإيزولد » لفاجنر « الأغنية التي يقوم بغنائها أحد النوتية الصغار على ظهر السفينة التي تحمل إيزولد إلى كورنول »^(١) ليصور بساطة الحب . ويستثير في تيرزياس — الراوية — ذكريات البراءة والطهر : ثم ليستدعي النهاية الفاجعة حيث غدر ميلوت بصديقه تريستيان ، وأصابه بجراح خطيرة ، وبذلك تتجدد قصة قابيل وهابيل ، قصة الصراع بين الخير والشر . . . الذي لا يترك الرأفة الإنسانية دون أشراك الهوى والإثم . .

وتتسع هذه التضحيات اتساعاً كبيراً . حتى يصعب — فيما أرى — على كل من ليس له إلمام كاف بالتراث الأوربي أن يقرأ إليوت قراءة جيدة ؛ فهو خلاصة مركزة لهذا التراث . . وتتصل هذه التضمينات الأدبية باللمح الثالث في النسيج الشعري عند إليوت وهو :

٣ — الإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية . . وهو يوردها على نحو يصهرها داخل النسيج الشعري ، وينمي بها البناء العضوي للقصيدة ؛ ومن ثم تصبح جزءاً من كيان القصيدة ، ومبعث ثراء وتكثيف في دلالاتها . . وهو يرى في هذا التكثيف ضرورة للشعر المعاصر ؛ حيث يتسع العالم أمام الشاعر ، وترحب معرفته بالماضي وبالحاضر . . وتعجز

(١) د. فائق مكي « إليوت » ص ١٠٢ .

أدواته التعبيرية عن الإلمام بكل هذه المعارف المترامية . . ومن ثم فانه يصل بالتضمينات الأدبية والإشارات التاريخية والأسطورية إلى وسيلة لضغط معارفه ، وتركيزها ، وتقديمها عن طريق التكثيف الشعري .

وفي هيكل القصيدة : ١ - يبحث إليوت عن « مبنى كلى » يجعل لقصيدته كياناً عضوياً موحداً ، وقد حدا به ذلك إلى البحث لقصائده عن « أساس قائم خارج نفسه على نمط موضوعى غيرى من الأساطير » ، وقد وجد هذا الأساس لقصيدته « الأرض الخراب » فى أساطير الموت والانبعاث ، وفى أسطورة الكأس المقدسة ، وقد أشار إلى أن كتاب « جيمس فريزر » الشهير : « الغصن الذهبى » The Golden Beough كان مصدر الفكرة الأولى ، ففيه يعرض فريزر للعقائد الفطرية الأولى التى اتخذت من تموز فى بابل ومن أدونيس لدى الفينيقيين والإغريق ومن أوزيرس لدى المصريين ، رمزاً لتعاقب الازدهار والجذب ، ونسجت حول كل منهم عديداً من الشعائر والطقوس . . كما أشار إليوت إلى أن كتاب مس جى وستون « من الشعائر إلى الرومانس » From Ritual to Romance كان مصدر أسطورة الكأس المقدسة . . وقد تعلم منه أن ثمة نمطاً يتكرر فى شتى الأساطير ، هو ذلك التشابه الأساسى بين الأساطير الزراعية التى تدور حول ازدهار التربة ، وبين أساطير الخصب التى تتناول عودة الفحولة إلى الإنسان ، والقصة المسيحية عن النشور والبعث وأساطير الكأس المقدسة التى تتصل بالطهارة . . و « هذه الأساطير جميعاً تصدر من منبع واحد يكمن فى الإيقاع الأساسى للطبيعة (١) » .

(١) انظر : ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٩٢ ، ٩٣ . ود . فائق مكي « إليوت » ص ٩٣ وما بعدها . وقد سبق لنا بحث هذا التشابه فى الفقرة « بين الوحدة والتنوع » فى الفصل السابق .

وبهذا الخط الموضوعى الغيرى تتحقق دعوته النقدية إلى « معادل موضوعى » .

٢ - العلاقة بالموروث :

حيث تصبح القصيدة حياة للتراث الشعري . . فيه نحيأ أصدائه ، ونحيأ عناصره الخالدة « فكما أن أول معرفة لنا بالشعر تعود إلى الانطباعات الدفينة الأولى التى تتكون فينا في عهد الطفولة . وإلى أغاني وألعاب الصغر ، فان الفن نفسه يستجمع تاريخه بأسره في كل قصيدة شعرية . فالقصيدة الواحدة تجمع بين نوعى الذاكرة ، التاريخية والشخصية ، في بؤرة واحدة ، والماضى والحاضر فيها ينير كل منهما الآخر ، بل - ويمكن القول - يشكل كل منهما الآخر ، وكأنما ثمة مؤلف واحد يعمل خارج حدود الزمن . إن تاريخ الشعر حى ماثل في قصيدة كل شاعر ، وكذلك الأنغام والألحان التى يتردد صداها من سنواته المبكرة الأولى » ^(١) .

ويبدو أن كثيراً من الشعر الأورنى قبل إليوت تتحقق فيه هذه العناصر التراثية وقد استعرض روزنتال في كتابه « شعراء المدرسة الحديثة » مجموعة من تأثرات الشعراء بسابقيهم ، تأثرات متتالية تسود التاريخ الأورنى بأسره . . الزاخر - كما يقول - بالأمثلة الحية على استخدام التراث الشعري استخداماً أصيلاً . . وأن الماضى لم يكن عبئاً بالنسبة لهم ، بل كان مصدراً رائعاً . . ذا معين لا ينضب ، حتى ليقول : « إن الشاعر الذى يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذى يستطيع استغلال الماضى في ابتكار شئ جديد » ^(٢) .

٦ - وخير ما يتجلى فيه - من الوجهة التطبيقية - تأثيرات إليوت ،

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ٢٣ وما بعدها .

(٢) السابق : ص ٣٤ .

وآراؤه النقدية ، عرضنا لإحدى قصائده ، بل لأشهر قصائده ، ونعني « الأرض الخراب » التي نالت - من بين نتاج إليوت خاصة - أكبر اهتمام من شعرائنا الذين تأثروا به . . حتى ليعتبرها القارئ بعد الوقوف عندها ملياً ، والتجول في دواوين شعرائنا المحدثين (مدرسة الشعر الحر) إنجيل هؤلاء الشعراء ، وأعظم مثل في اقتفوا أثره . .

« الأرض الخراب » : ١ - ومن المستحسن أن نبدأ بالتقاط اسم راوية القصيدة ، وصفاته ، برغم أن إليوت قد أصرح بالتصريح به حتى المشهد الثالث من القصيدة حين قال :

« أستطيع أنا تيرسياس
رغم أنى ضرير ، ورغم أنى أخفق بين حياتين
ورغم أنى هرم بثنيين ذابلتين كأنداء النساء
أستطيع أن أرى في ساعة البنفسج
ساعة المساء . . »

ومن ثم نتذكر على الفور دور تيرسياس ، العراف ، ونذير الغضب الإلهي في مسرحية « أوديب » لسوفوكليس ، « وقد لعب دوراً هاماً في الأوديسة ، وتجول بين الموتى في العالم السفلي ، ومعنى ذلك أنه خبر كل ما يمكن حدوثه للإنسان ^(١) » . . ومن ثم فانه شاهد صدق على الأحداث ، لا يتفوه إلا بالحكمة الإلهية . . ورغم أن تيرسياس هنا ضرير ، إلا أنه يرى كل شيء بنور بصيرته ، فيرى الحقيقة كاملة ، لأن البصيرة تصل إلى لب الأشياء ، برغم المظاهر الكاذبة ، والتناقضات التي تورث الأعين حيرة

وتذبذباً . وهو شاهد تاريخي . . . حنكته الأيام والتجارب . . . والتقى فيه نوعاً
الإنسان — الذكورة والأنوثة — فاستحال عليه أن تستبد به شهوة ، أو أن
تعصف به عاطفة هوجاء . .

٢ — ونقف مع هذا الراوية أمام « الأرض الخراب » لتساءل : هل هي
أوروبا الحديثة ؟ هل يدين إليوت حضارته بالعدم والإفلاس ، هل يكتب لها
مرثية في قصيدته كما يفهم بعض النقاد : « والأرض الخراب في نظر إليوت
ما هي إلا أوروبا الحديثة . وسكانها هم الذين يكونون المجتمع الأوربي بعد
الحرب العالمية الأولى ، وقد شهدت تلك السنوات اضمحلالاً في الأخلاق ،
وبعداً عن مقومات الحياة ^(١) » . . . وقد اتخذ هذا الفهم ذريعة للاعتراض
على إليوت من بعض قرائه : حين يرون أن نظرة إليوت في الحياة ضيقة ،
ويعترضون على وصفه للوجود المعاصر بأنه يباب ، ويرد على هذا أشهر
ناقديه بقوله : « وأكثر ما في هذا الاعتراض من قوة يضيع ، فيما أعتقد ،
إذا أدركنا أنه لا يقول هذا في الحاضر متميزاً عن الماضي ، وإنما هو يتحسس
ما تشمله بعض العناصر المساوية القابعة في جبلة الحياة نفسها » ثم يستشهد
على ذلك بقول إليوت : « وثمة فرق كبير بين أن ندرك وجود المأساة في لب
الحياة وبين شعور المراهق بالإشفاق على الجيل الذي ينتمى إليه ، وعده
سبي الطالع ، منكود الحظ » ^(٢) .

ولعل استناد إليوت في شعره إلى العناصر الأسطورية التي تمثل ملامح
تكاد تكون ثابتة في حياة الإنسان ، واحتقا به للإشارات التاريخية ، يؤكد
رؤيته لعنصر الفاجعة في بنية الحياة ذاتها ، وليس في عصره فحسب . .

(١) د. فائق مكي « إليوت » ص ٩٧ .

(٢) ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٢١٥ وانظر ص ٢٣٦ اعتراضات أخرى من

نقاد عليه وعلى قيمته الفنية .

وتكاد تكون عناصر الاستمرار في قصيدته « الأرض الخراب » واضحة فعندما يلتقي تيرسياس بصديق له في شارع الملك وليم ، نجد أن هذا الصديق كان معه في « ميلاي » .. ومعنى ذلك أنه يجسد إحساسه بالوحدة والاستمرار في الحياة الإنسانية ، فمعركة ميلاي إحدى مواقع الحرب بين قرطاجنة والرومان . ودلالة ذلك أن « تيرسياس » شاهد على كل العصور وليس على عصره فحسب . . وأنه يكاد أن يحيا حياة دائمة . .

وقد استثمر « البياتي » هذا الملمح في تصوير ألقته النفسية من شخصيات تاريخية وأسطورية كالحلاج وأبي العلاء والحيام فجمع في تكوينها بين « المتناهي واللامتناهي » بين الوجود المحدود والاستمرار عبر الحياة . . وأراد أن يكون كل منهم — على نحو ما رأينا في تيرسياس — ليس شاهداً على عصره فحسب بل شاهداً على كل العصور ^(١) . .

٣ — ويؤكد النظرة الكلية للحياة عند إليوت ، هذا الحوار بين سويني والفيلسوف وامرأة في « قطعة من حفل » :

سويني : ليس ثمة سوى ثلاثة أشياء ؟

دوريس : أية أشياء ؟

سويني : ولادة وجماع وموت .

دوريس : ولكن سيعتريني الملل .

سويني : سيعريك الملل

ولادة وجماع وموت .

هذه كل الحقائق حين تتحرين الحقيقة

(١) انظر : عبد الوهاب البياتي « تجرّبي الشعرية » ص ٣٤ وما بعدها ، وانظر دواوينه « سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » .

ولادة وجماع وموت . « (١)

وهذا الحوار فيما يؤكده من تشاؤمية ، وافتقاد لمعنى الوجود . . يؤكد — أيضاً — ما أشرنا إليه من بعد عن النظرة الجزئية لعصر أو لجيل . . وهذا نخلص إلى أن إليوت كان يعنى عقم الحياة البشرية فى قصيدته « الأرض الخراب » ، وأنه حين التمس عناصر قصيدته من الأساطير ومن صور الحياة اليومية فى لندن . . أراد أن يمزج الماضى بالحاضر . . وأن يعبر عن وحدة الحياة واستمرارها . . وأن يكون تيرسياس « شاهداً على كل العصور » . .

وليس معنى هذا أن إليوت لم يحس بفراغ الحياة الحديثة ، ولا بأن المدينة الغربية فى طريقها إلى الاضمحلال ؛ بل معناه أن يصل من ذلك إلى نوع من الإحساس بعبثية الوجود ، وأن جهد الإنسان — على مدى العصور — ضائع ، ما دام الموت هو النهاية المحتومة . . ومن ثم فإن « الأرض الخراب » نظرة شاملة على الوجود . . أو بالأحرى على الحاضر فى دورته الأزلية الأبدية بين طرفى الماضى والمستقبل . .

٤ — هذه المقدمات الضرورية تمضى إلى القعيدة ، متمسكين بعض

ملاحمها ؛ وتتكون :

من خمسة مشاهد :

١ — دفن الموتى .

٢ — لعبة الشطرنج .

٣ — موعظة النار .

٤ — الموت غرقاً .

٥ — ما قاله الرعد .

في مفتتح القصيدة نلتقي بتيرزياس وهو يعاني لحظة وجودية أليمة ، حيث
 ينشاهد — وهو الحبير بزيف المظاهر ، ونهايات الأشياء — الأرض تتشقق ،
 وتثر بذار خصبها ، والربيع يتفتح على أبدى أبريل :

أبريل أقسى شهور العام

ومن ثم يهتصره الألم ، ويود أن يرجع إلى الشتاء أو الصيف حيث
 لا تعاني الأرض مثل هذا المخاض ، متواثماً — وهو العقيم في واقعه ورواءه —
 مع ما فيه من طقس ثابت . لا يمنح الأرض هذا القلب الربيعي ، ولا هذه
 الخصوبة المثمرة . . ولكن تيرزياس يحمل — منذ بداية القصيدة — داء
 الإنسان المعاصر . . . التردد الدائم . . يريد ولا يريد . . والرغبة في
 كل شيء وقصور الإرادة والوسيلة عن بلوغ أي شيء ، ومن ثم يستمر
 في الحياة بهذه الشخصية المنخوبة ، وبذلك الماضي الحافل بال رغبات المحبطة . .
 وتتداعى الذكريات . . صيف صباه القديم ، وربيع شبابه الخصب ،
 حين كانت تلغ فثاته بجواره ، وتسترسل في ذكرياتها :

عندما كنا أطفالاً نقيم في قصر الأرشيديوق
 قصر ابن عمي ، خرج بي على مزلة الجليد
 فانتابني الذعر . هتف بي : ماري . . ماري
 تشبني بقوة ، ثم انزلقنا .
 وفي الجبال هناك نحس بالحرية .

ولأن تيرزياس — كالشاعر المعاصر — تختلط ذكرياته الشخصية ،
 بذكرياته النوعية الموعلة في القدم — أو فلنقل التاريخية — فاننا نجده ينتقل
 في نوع من التداعيات المتشابكة المكثفة عبر مشاهد عديدة للخصب والعقم
 في مختلف عصور الإنسانية ، متكثاً على أسطورة الكأس المقدسة التي ذهب

الفرسان للبحث عنها ليعيدوا للملك العقيم ، وللأرض المحدبة ، الخصب
والازدهار . . أو ليعيدوا الحياة إلى الوجود بعد أن جفت مظاهرها في
الطبيعة وفي الإنسان على السواء . .

وفي هذا المقطع نجد هجاء مرأاً للمدينة :

يا مدينة الوهم

تحت الضباب الأسمر ، ضباب فجر شتائي

على جسر لندن . . تدفق جمع غفير

ولكنه هجاء من وجهة نظر إليوت (الكاثوليكي) فهي مدينة غاب عنها
المسيح . وسادتها الخرافة والوهم :

مدام سيزوستريس . . قارئة الغيب الشهيرة

أصابتها زكام شديد

(ونلاحظ هنا خلط الصفات الحسية ذات الدلالة الواقعية ، بالصفات
الرمزية ذات الدلالة غير المحدودة . . لخلق نوع من المزج بين الحسي
والمجرد ، وبين الواقعي والمطلق ، وبين الشخصي والتاريخي)

ومع ذلك عرفت بأنها أحكم امرأة في أوروبا

(ثم تستعرض الكروت ولا ترى) ولست أرى المشنوق . .

فلقد غاب المسيح عن العالم : فغاب عنه التطهر والبراءة . . وسقط في
عقم الممارسة الآلية البليدة . .

٥ - وهذا الإحساس المرير بالجدب ، وهذا التشوف إلى الخصب ،

عبر القصيدة ، وما يتخللها من مقطوعات تشبه الصلوات التي كان يزجها

الأقدمون في شعائرهم لاستئزال المطر . . تذكرنا بشاعرنا العربي بدر شاكر
السياب . . فما لا ريب فيه أن إليوت هنا كان أعظم من تأثير بهم في هذه
الزعة السارية في شعره : نزعة التشوف إلى الخصب ، والتأمل من حياة
الجدب ، والضراعة لاستئزال المطر . . .

هنا لا توجد مياه ، وإنما يوجد صخر فقط
صخر ولا مياه . والطريق الرمل
الطريق المتعرج في الأعلى ، بين الجبال
وهي جبال من صخر بلا ماء * *
ولو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا
بين الصخور التوقف محال ، والفكر محال
والعرق جاف . والأقدام تغوص في الرمال
ليت بين الصخور مياهاً
ولكن جبل ميت فنه نخر السوس أسنانه
لو كان هناك ماء ولا صخر * *
لو كان هناك صخر
معه ماء
وماء
نبيع ، بركة بين الصخور
لو كان هناك صوت الماء لا أكثر

٦ - ويتبع هذه النظرة إلى المدينة ، كشف عن زيف العلاقات بين
أبنائها ، واستحالة كل الوشائج التي كان يعول عليها في التقريب بين القلوب ،
وإشاعة الطمأنينة والسلام في النفوس : استحالتها إلى ممارسات مفتقرة إلى
الدوق ، وإلى النبض الإنساني الرفيع ، واستحالتها إلى تهارش بين مجموعة

من النسوة في حانة ، كتهارش الديكة ، وإعلان لحفى الأسرار ، واستحالة كل ما تمنحه الطبيعة من إحساس بالجمال الكلى ، والصفاء المطلق . . لساعة المساء البنفسجية إلى أويقات للدمارسات الحيوانية التافهة ، ولنعرض لوحتين تمثل كل منهما الانحطاط العام في المدينة :

* * حين سرح زوج ليل من الجندية ، قلت

ولم أخفف كلمائى ، قلت لها بنفسى

هيا عجلي فالوقت أزف

أما الآن وألبرت عائد فتأننى قليلا .

فيجب أن يعرف ماذا فعلت بما أعطاك من مال

لتشترى به طقم أسنان . نعم ، أعطاك ،

فقد كنت معكما

قال : اخلعيها كلها بالليل

هكذا قال

وقلت : وأنا أيضاً لا أطيق ، ففكرى في ألبرت المسكين

إنه قضى في الجيش أربع سنوات ، وهو

ينتظر وقتاً طيباً

فان لم تعطه إياه ، فهناك غيرك يعطيه

* * *

* * في ساعة البنفسج

ساعة المساء

التي ترد الإنسان إلى داره

وتعود بالملاح إلى آله من عرض البحار

أستطيع أن أرى السكرتيرة ، وقد عادت

إلى يديها^(١) ساعة الشأى .

وهى تنظف المائدة من بقايا الإفطار

وفى النافذة

نشرت ملابسها الداخلية موشكة أن تهوى

وعلى الأريكة (وهى بالليل فراشها)

تكذبت جواربها ، وشبشبها ، والكاميزول ،

والسوتيان

وأنا تيرسياس . . الشيخ الهرم . . ذو الثديين

المترهلين

رأيت ، وحدثت البقية

ويصل الشاب ، كاتب عند سمسار بيوت

متوهج الوجنة ، جرىء النظرة

• • •

• • •

ثم يمنحها قبلة أخيرة هى قبلة المولى للأمة

ويتلمس طريقه على الدرج المظلم

وقد فتن الشاعر صلاح عبد الصبور^(١) بهذه الواقعية فى التقاط الحدث

اليومى ، وبذلك اللغة البسيطة التى دخلت فى السياق الشعرى ، وقد كان

صلاح - كطليعة للشعر الحر - أحد الذين تربوا على ذلك النقاء اللغوى

فى المدرسة الرومانتيكية المصرية . وعلى ذلك المعجم الشعرى الذى أشاعه

على محمود طه وناجى والصيرفى والشابى ، وأضرابهم ، ممن كانوا يأنفون

من اللفظة الدائرة فى لغة الحديث ، ويهجرونها إلى لفظة صقيلة مشعة .

فجاء إليوت لصلاحي بالمثل الذى يلفته إلى أن فى الواقع الإنسانى نبعا لا ينضب للصور الشعرية الموحية ، ولغة النابضة بالإحساس ، وللأحداث اليومية الصغيرة ؛ التى تحيى وراءها مدلولات كبيرة هى فى جوهرها لب الحياة الإنسانية .

وقد كان إليوت أمهر من يستخدم تلك الأحداث الصغيرة لدلالات لا تحصى ، وأمهر من يوصى إلى معنى كبير بعبارات تبدو من وجودها فى الموقف ، وفى الحديث ، تلقائية ولا أبعاد لها . كعرضه لحديث النسوة فى الحانة الذى أشرنا إليه — وتحلل ذلك الحديث بعبارات تبدو طبيعية داخل الموقف ومحدودة الدلالة . عبارة استحثاث من صاحب الحانة بأن يعجلن بإنهاء الحديث ، والرواح إلى بيوتهن ، لأن الوقت قد حان لإغلاق الحانة : هيا . . عجلن . . فالوقت أزف . . بيد أن هذه العبارة ، تعطى — فى الحقيقة — اعتراضا على موضوع الحديث ، وزجراً لمن عن الاستمرار فى ذلك اللغو الفاضح . ودعوة لمن إلى الاتجاه وجهة صالحة فى السلوك الإنسانى .

وقد كان إليوت عميقاً فى توظيف كل أداة من أدوات قصيدته ؛ سواء استمدتها من الواقع أو من الأساطير أو من التاريخ أو من الآثار الأدبية هى فى سياقها الجديد موظفة لدلالة أوسع وأشمل ، ومتشابكة فى انسجام مع كل الوسائط الفنية التى استخدمها ؛ وهى لبنة حية فى البناء الكلى لقصيدته . . فليست استعراضاً ثقافياً وليست ثرثرة نثرية ، وليست دعوة — مهيبضة الجناح — إلى إقحام العبارة الشعبية على سياق القصيدة ، ولا تضميناً اعتبارياً للأقوال المأثورة ، والأبيات الشهيرة لشعراء التراث . . والذين وقفوا عند هذه الحدود من التأثير باليوت وهم كثيرون — وقفوا دون فهم اليوت ، أو خذلهم مواهبهم عن الوقوف بجانبه .

٦ - وفي قصيدته « الأرض الحراب » أهم خصائصه الشعرية :

* * *
 فثمة مبنى كلى يعتمد على أساس موضوعى غيرى . . .
 يستند فى تكوينه إلى نظير أسطورى ، وتنسج حواشيه من
 مجموعة من التضمينات التاريخية والأدبية والأسطورية ، مع
 الاستفادة من الواقع الإنسانى . وصهر كل هذه العناصر فى
 كل فنى موحد . . .

* * *
 خلق نموذج فنى حى . يتجسد فى نفسية المتلقى ، وأمام
 عينيه ، تلتقى فيه - مركزة - النوازع والرغبات . . . فيؤثر
 فى القارئ على نحو لا يؤثر فيه البث الذاتى المباشر . . . ومن
 منا ينسى « تيرزياس » بعد قراءة « الأرض الحراب » . . .
 بكل فجيعته فى الحصب . وعجزه عن الممارسة ، وشهادته
 الصادقة على التناقض الدائم بين الرغبة والفعل ، وبين الواقع
 والمثال . . فهو على حد قول روزنتال « يرى ، ويتنبأ ،
 ويقاسى » (١) .

وقد صور اليوت أعماق ذلك النموذج فى مجموعة من الشخصيات . . .
 منها شخصية قصيدته « أغنية العاشق بروفروك » . . المتردد الوجل ، شبيه
 هاملت فى تناقضه ووقوعه بين الرغبة والفعل ، ومنها نموذج قصيدته
 « الرجال الجوف » حيث يقع ظله بين الفكرة والحقيقة ، وبين التصور
 والخلق ، وبين الانفعال والاستجابة . .

(١) « شمراء المدرسة الحديثة » ص ١٤٠ .

* * استناد القصيدة على عنصر قصصى درامى ، يتخلل القصيدة
ويعمد الخيوط الرفيعة بين كل أطرافها . .

* * الجسارة اللغوية . واعتبار الواقع الإنسانى . بأحداثه ،
وطرائق تعبيره ، رافداً — ثر الدلالة — من روافد الخلق الشعرى ..
* * الاستفادة فى تكنيك القصيدة من عناصر القص والحديث
النفسى والحوار . وقطع الحوار . . والجمع بين « لحظات
من الشعر الغنائى البحت . ومقطوعات مناجاة وهجاء ،
ومناظر مثيرة عنيفة أو مجرد أصداء فعلية ، أو مناظر هزلية
سافرة »^(١) مع المحافظة على وحدة القصيدة ، وحركة نمائها . .

وعند هذه المحاور التقى بعض الذين تأثروا — تأثراً رشيداً — باليوت . .
وفى طليعتهم صلاح عبد الصبور والسياب والبياتى و خليل حاوى . . .
فلدى السياب ذلك الاستغلال الواسع لمعطيات الأساطير . وما تشف
عنه من دلالات معاصرة . .

ولدى صلاح ذلك الاعتماد على أحداث الواقع الصغير ، وعلى « لغة
الحديث اليومى » . وإبراز دلالات جديدة لتلك المعطيات ؛ تكاد تهبها ميلاداً
جديداً فى نفس المتلقى ، وفى أدبنا على السواء . .

ولدى البياتى ذلك النسق من إحياء الموروث الأدبى فى العمل الفنى
الجديد ، عن طريق التضمين من أشعار الأقدمين . .

ولدى خليل حاوى ذلك التشابك للرموز الأسطورية على نحو غاية فى
التوفيق فى كثير من قصائده . .

ولديهم البحث عن « نموذج » فنى . . قد يكون أسطورياً كالسندباد ،
أو تاريخياً كالحلاج وأبى العلاء . . .

ولديهم - كما لدى غيرهم - ذلك الإحساس بعقم الوجود المعاصر ،
وزيف العلاقات فى المدينة ، وانطواء لب الحياة الإنسانية على جوهر المأساة..

وفى ثنايا قصائدهم نلمح بصمات اليوت . . أشياء تلمس أحياناً كالمطر
عند السياب ولحات فى قصائد السياب وصلاح عبد الصبور ، كقول السياب
فى قصيدته « رحل النهار »^{١٠} والبحر متسع وخاو . . فهو تضمين من
« الأرض الخراب » . . وقول صلاح فى قصيدته « رحلة الليل »^{١١} :

وفى لقائنا الأخير يا صديقتى
وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفعحة الجبل

فقد يكون الجبل (الرمز) الذى يطالعنا فى حديث مارى فى مفتتح
الأرض الخراب : وقد يكون كل من صلاح واليوت قد عادا إلى مصدر
واحد وهو « الكوميديا الإلهية » لدانتى :

فى منتصف طريق حياتنا ،
وجئت لثقتى فى غاية مظلمة ،
إذ ضللت سواء السبيل ،
ولكن بعد أن بلغت أسفل تل ،
ينتهى عنده ذلك الوادى ،
الذى مزق قلبى مرآه من الخوف ،

(١) ديوان « منزل الاقنان » ص ٥ .

(٢) الناس فى بلادى - دار المعرفة - ص ٤٥ .

نظرت إلى أعلى . ورأيت منكبيه وقد كستهما ،
 أشعة الكوكب الذى يهذى الناس فى كل طريق . .
 عندئذ هدأ قليلا الخوف الذى بقى فى بحيرة قلبي
 طوال الليلة التى قضيتها فى أسى شديد .

والغابة المظلمة : رمز الحياة الآثمة . والتل أو الجبل : رمز الحياة
 الفاضلة ، فى مقابل الغابة . ويذكر الكتاب المقدس جبل الرب ، وورد
 هذا المعنى فى التراث الإسلامى ، (القرآن : سورة البلد ١١ - ١٦ ابن الليث
 السمرقندى : قررة العيون ومفرج القلب المحزون - مطبوع على حاشية
 مختصر تذكرة القرطبي للشعراني - القاهرة ١٣٠٨ هـ . ص ٧٥) . والمقصود
 بالكوكب الذى يهذى الناس . أمل الآثم فى أن ينال غفران الله ^(١) .

وهناك فى أشعارهم أشياء تحس دون أن تلمس . . كحديث إليوت
 فى الرجال الجوف عن الظل الذى يقع بين الفكرة والحقيقة وتحدث صلاح
 عن ضياع ظل الإنسان فى قصيدته « الظل والصليب » . . غير أن هذه
 الجزئيات قد تصدر عند إليوت وشعرائنا عن وحدة أو تقارب بعض
 الحالات النفسية ، وتشابه بعض الأطوار الاجتماعية . . واتباعاً للموضوعية
 العلمية نكتفى برصد المحاور الكبرى التى دار حولها نقد إليوت وشعره . .
 وتأثر بها شعراؤنا تأثراً واضحاً . .

ونضيف أن إليوت قد أعاد إلى شعرائنا الإيمان بالمسرحية الشعرية
 حيث كان يؤمن بأن « الشكل التالى من الدراما سيكون هو الدراما الشعرية
 فى أشكال شعرية جديدة ^(٢) » . . وقد ألفت إليوت مسرحيات شعرية كما

(١) دانتى أليجيري « الكوميديا الإلهية » - الجعيم - ترجمة حسن عثمان - دار المعارف
 بمصر ط ٢ - الأبيات من ١ - ١٩ من الأنشودة الأولى - ص ٨٢ وانظر ص ٨٨ وما بعدها .

(٢) ماتيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٣٠١

نعرف (حفلة كوكيتيل - جريمة قتل في الكاندرائية . . .) . . فاحتضن هذا الإيمان بالمرحلية الشعرية صلاح عبد الصبور . . فعكف منذ سنوات على إنتاج مسرحيات شعرية ، تهب للمسرح الشعري بداية جديدة في حياتنا الأدبية . . بعد أن داهمه مجموعة من النقاد بالهجوم والرفض . . . وكادوا أن يوهنوا من « عزيز أباطة » كصوت باق من زيادة شوقي الأولى ..

وفي كتاب « حياتي في الشعر » لصلاح عبد الصبور ، وضع تأثره باتجاهات إليوت النقدية - أيضاً - في حديثه عن الصلة بالتراث (ص ٧٩) وحديثه عن استخدامه للأسطورة (ص ٩٨ وما بعدها) وحديثه عن أن الشعر لا قاموس له (ص ٩٢) وفي حديثه عن أن الشعر صاحب الحق الوحيد في المسرح (ص ١١٥) وفي حديثه عن عنصر « المفارقة » في التجربة الشعرية (ص ١٢) نجد آثاراً واضحة من إليوت ، وتكاد تكون كل المبادئ النقدية التي دار حولها هذا الجانب من كتابه ، واضحة الانتماء إلى نظريات إليوت النقدية . وطرائقه في استخدام لغة الحديث والاستفادة من الأسطورة في شعره . وإيمانه بمستقبل المسرح الشعري . . على نحو ما عرضنا آنفاً . .

ونقف عند هذه الحدود العامة غير ملتمسين شيات أخرى من التشابه بين إليوت وبعض الوسائط الفنية المستخدمة في شعرنا الحر ؛ وغير مغلقين الباب أمام الباحثين عن مصادر أخرى للتأثير في ظاهرة استخدام الأساطير في بناء القصيدة غير إليوت . .

فقد تأثر السياب - مثلاً - بجانب تأثره باليوت ، بالشاعرة الإنجليزية المعاصرة إديث سيتول ، وقد وجهته نحو استخدام الرموز المسيحية . وكانت ذات أسلوب غاية في الغموض والكثافة . : فحاول أن يتأثر بها

في العناصر المكونة لأسلوبها ، وفي الطابع التكنيفي الغامض . . وحاول أن يقصر تأثيره عليها دون إلبوت في بعض مراحل حياته . . وتأثر البياتي بلوركنا وبنناظم حكمت وغيرهم . .

ولكن التأثير الأكثر وضوحاً وعمقاً فيما نحن بصدد دراسته «الأسطورة» كان لإلبوت على نحو ما فعلنا . .

~ ~

وخلاصة ما يقال عن المؤثرات الأجنبية في اتجاه الشعر العربي نحو الأسطورة : أن شوقي تأثر في حكاياته عن الحيوان بلافونتين ، منذ أن كان طالباً للعلم في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر .

وأنه خضع للتأثر العام بالآداب الغربية في استقائه بعض مسرحياته من الأساطير . . وأن اتجاهه إلى قصة ليلى والمجنون ، وقصة عنتره ، كان لما لقصة ليلى والمجنون من الآثار في الأدبين التركي والفارسي ، بجانب قيمتها كرمز للحب العذري في الأدب العربي ، ولما لسيرة عنتره من الذبوع والشهرة . . وقد تكون مسرحية شكسبير عن روميو وجوليت ضمن موجهاً شوقي إلى ليلى والمجنون كما كانت مسرحية شكسبير « قيصر وكليوباترا » ضمن موجهاً الهامة إلى مسرحيته « مصرع كليوباترا » .. وشكسبير نغمة رومانتيكية سبقة كما نعرف . .

وكان شيوع الاشارات والأعمال الفنية التي تصدر عن الأساطير في الشعر الرومانتيكي الغربي ، مؤثراً - في الأغلب الأعم - في المجددين من شعراء الديوان وأبولو والمهجر واضرابهم في لبنان . . فتناثرت في شعرهم على قلة أشارات إلى أساطير اليونان ، وأنشئت بعض الأعمال من

وحي هذه الأساطير كأرواح وأشباح لعل محمود طه ، وبعض الحكايات الأسطورية التي كان يصوغها شعرا أحمد زكي أبو شادي . .

أما مطران فكان يتمتع في شعره بميل إلى الموضوعية يكاد أن يكون كلاسيكيا . . اتجه به إلى إنشاء القصص الاجتماعية ، والتاريخية ، وما سماه ملاحمة عن « نرون » . . ولعل للأدب الكلاسيكي الغربي ، وللشعر المسرحي الذي كان يعكف على قراءته وترجمته - وهو أدب موضوعي - صلة بذلك ، كما أن طبيعة مطران الهادئة ، وبعده عن الانفعال ، وميله إلى الأناة ومعاودة النفس . . كانا أكبر باعث على إثارة مطران لهذا الأسلوب الفني . .

وكان سعيد عقل متأثراً بالمذهب الرمزي . وأكبر دعاته في أدبنا الحديث . . ولعل التجاه إلى الأساطير الفينيقية والعبرية كان أثراً من اتجاه الرمزيين إلى استلهم الأساطير بحثاً عن لغة تناسب غاياتهم في الإحياء الفني ، والتعبير عن الحالات المبهمة ، والأعماق البعيدة في النفس الانسانية . .

أما « مدرسة الشعر الحر » فقد كان « البيوت » أكبر مؤثر في اتجاهاتها إلى احتقاب الاشارات التاريخية والأسطورية ، ومحاولة صهرها في بناء القصيدة . . فكان التجاؤهم إلى الأساطير أبعد مدى ، وأكثر تشعباً حيث استبحات إلى لبنة في البناء الشعري التماساً لمعادل موضوعي للفكر والشعور . . في الحالات التي يوفق فيها الشعراء إلى صهرها في كيان القصيدة . وإلى تكتيف دلالات شعورية وفكرية على نحو يحيلها رموزاً ونماذج إنسانية ، وأقنعة موضوعية للشاعر - أما حين يخطئهم التوفيق - وما أكثر ذلك - فنجدها لونا من ألوان الواقع بالإشارات ، وتكديس الأسماء الأجنبية .

أما أما مدرسة المهجر . . وهي المدرسة التي تكونت من مهاجري سوريا ولبنان إلى الأمريكتين . . وحاولت - من هناك - أن تهز الجمود الشعري ،

وأن تؤسس مدرسة للإبداع الفني كما تراه شعرا ونقاداً . .

فقد تناولنا بالتفصيل شعر هذه المدرسة بكافة اتجاهاته في كتابنا « التجديد في شعر المهجر » الذي كان أطروحتنا لرسالة الماجستير . . مما يعتبر تناول هذه الظاهرة بالتفصيل هنا في شعر هذه المدرسة قولاً معاداً . . ولكننا سنشير في ثنايا البحث إلى أعمال شعراء المهجر كلما سنحت الفرصة . . ويمكن إجمال ما وصلت إليه مدرسة المهجر في استيعاء التراث الأسطوري بالإشارة إلى رأينا في أهم تلك الأعمال ، وهي مجموعة « عبقر » للشاعر شفيق معلوف « وما عبقر الاجمعا للأساطير العربية ، وتنسيقاً لبعضها ، وإضافة يسيرة إلى بعضها الآخر . . وما كنت أطلع إليه هو أن تمتزج هذه الأساطير وأن تتداخل ، وأن تصنع عملاً شعرياً كبيراً ، يتحد فيه الخطأ والدرامى ، ويشف عن مكنونات النفس العربية ، وصراعاتها وهمومها »^(١).

كذلك يحسن أن نشير هنا إلى استفادة الشاعر القروي مما يدعى ولادة « الآب الاله » من مريم . . في قصيدة عرضنا لها بالتفصيل^(٢) ، ورأينا أن القروي قد « أخذ المادة من التراث الديني وشكلها تشكيلاً جديداً . . وأضاف إليها مضموناً إنسانياً جديداً يتفق وحاجته النفسية والفكرية . . ».

أما نتاج الشعراء الذين يعدون صفوة الشعراء المعاصرين من كافة الاتجاهات . . فسنتناول الأسطورة في شعرهم . . مصنفين له طبقاً للنوع الفني الذي أبدع فيه . . حتى يدخل إطاره الصحيح ، فننتبه في القصيدة الشعرية وفي المسرحية وفي القصيدة المطولة . . وهو ذلك العمل الفني الذي يتخذ من

(١) انظر : التجديد في شعر المهجر ص ٤١١ ، ٤٥٠ .

(٢) ص ٣١١ ، ٤٠٥ .

الحوار والقص والغنائية عناصر مكونة له ؛ دون أن تنضح فيه خصائص القصة أو المسرحية أو الاوبرا . . فضلا عن أنه يتجاوز بحجمه وشكله المركب القصيدة الغنائية « ومن ثم اخترنا له اسم « المطولة الشعرية » ؛ ووضحنا وجهة نظرنا في هذا الاختيار .

* * *

المفصل الخامس

توظيف الأسطورة في بناء القصيدة

تمهيد :

١ - الشعر والخصائص التعبيرية للأسطورة :

١ - خلف كل لغة شعرية . حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية ، ترقد طبقة من الاشارات والرموز الأسطورية ، ويترسب قدر من لغة الانسان الأولى : بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر ، ومن بث الحياة في الأشياء . ومن احساس بوحدة الكون والانسان ، وحدة تجعله جزءا من الكيان الحى الخالد . .

غير أن لاثبات هذا الزعم وسائله الخاصة ، من وقوف على أكبر قدر من أساطير الانسان الأولى ، في كافة بقاعه ، ووقوف على أقرب صورة من التفاعل الذى كان يحدث بين حيوات الأقوام في تلك العصور ، ووقوف على نشأة مفردات اللغة . ومعانيها التصويرية ، وصلاتها بالشعائر والطقوس . وقدر ما تنبض به من إحساس أولى بمظاهر الوجود . . أى الوقوف على معانيها التصويرية والتجسيدية معاً . .

وهذه خطوات مضمنة من الدراسة والبحث ، تحتاج إلى جهود متضافرة من علماء في مختلف فروع المعرفة ، وهو مالم يحدث في حياتنا العربية بعد . .

والذى لا ريب فيه لدينا . بعد أن قرأنا بعض صفحات التاريخ القديم . أن ثمة تفاعلا كان موجوداً منذ أقدم العصور بين كل الحضارات والشعوب التى ضمنها المنطقة العربية ، وما يقابلها على الشاطئ الأوربي مما كان مهداً للحضارة اليونانية . .

فحضارة مصر وبابل وآشور وفينيتيا وكنعان واليمن والعبرانيين واليونان . . حضارات متفاعلة تركت آثاراً مختلفة في كل لغة وكل قبيل . .

وان تلمس ما يتخفى تحت اللغة الشعرية من أحاسيس الانسان الأول ، واعتقاداته ، رهن بالعلم الكافي بكل هذه الحضارات .

فاذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات : وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية — في هذا الجو المفعم بالتأثيرات المختلفة — فاننا سنكون أقدر على قراءة شعرنا القديم والمعاصر على السواء . .

٢ — وأزعم أن ثمة إحساساً سيراودنا — ويؤيدنا في ذلك قدر كاف من المعرفة — بأن قصيدة « القمر العاشق »^(١) لعلى محمود طه . وهي قصيدة غنائية لا تحفل — في ظاهرها — بأى اشارة أو رمز إلى الأساطير ليست الا استمدادا من تلك الأساطير الأولى ، التي « تجسد القمر ، وتمنحه حياة إنسانية . وتراه من خلال العلاقات البشرية . . حيا ومتفاعلا مع بنى الانسان . . أليس ذلك ما يشف عنه قوله :

أغار عليك من ساب كأن لضوئه لنا
تدق له قلوب الحور أشواقاً إذا غنى
رقيق اللمس ، عربيد ، بكل مليحة يعنى
جرىء إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا

* *

(١) انظر : على محمود طه . شعر ودراسة . دار اليقظة السورية ص ٥٥٠ .

وكم من ليلة لما دعاه الشوق واستندنى
 جثا الجبار بين يديك طفلا يشتكى الغنا
 عصيت هواه فاستنصرى كأن بصدره جنا
 مضى بالنظرة الرعناء ، يطوى السهل والحزنا
 يشير الليل أحقاداً ، وصدر سخابه ضغنا
 وعاد الطفلس جباراً . . يهز صراعه الكونا

لكن الكشف - علميا - عما فى مثل هذه القصيدة - وهو كثير
 فى شعرنا الحديث - من انتباءات إلى الأساطير ، ينبغى أن يظل رهن
 الوفاء بمثل هذه الدراسات التى أشرنا إليها . . فان الحديث قبل هذا لن يكون
 إلا من قبيل التزيد ، والاحساس الشخصى . .

٣- وكما توجد خاصية تجسيد ظواهر الطبيعة ، وافاضة الحياة
 الانسانية عليها - وهى خواص تتصل بلغة الأساطير . ووسائلها التعبيرية
 توجد خواص أخرى فى شعرنا المعاصر . . منها « الجوى الأسطورى »
 بمباينته للواقع ، وغرابته غرابة خاصة تذكرنا بأجواء الأساطير . وأجواء
 الأحلام . ومنها « الشخصية » بما فيها من عناصر خارقة للعادة ، وقدرتها
 على تسخير الأشياء ، وإخضاع قوى العناصر . كما نشاء لها الأهواء . .

ويلتقى إحساسنا بالجوى الأسطورى^(١) ، والشخصية الأسطورية ، فى
 قصيدة على محمود طه « امرأة وشيطان »^(٢) فهى قصة امرأة غريبة يحار
 فى تعريفها :

(١) وفى شعرنا ذلك كثير من تصوير الأجواء التى تحفل بمثلها الأساطير والحكايات
 الشعبية . انظر : قرارة الموجة - مثلا - ص ٧٤ (لفترق الآن . أسمع صوتا وراء النخيل ،
 أشعر بالبرد والخوف) وص ٣٠ وما بعدها .

(٢) على محمود طه - شعر ودراصة . . نشر دار القفظة ص ٥٨٢ .

قيل عنها أنها ساحرة تتحدى سطوة الجن سطاها
 وعجوز بالصبا موعودة وبعمر الدهر موعود صباها
 قيل لا يذهب عنها كيدها غير شيطان ولا يمحورقاها
 ورووا عنها أحاديث هوى آثم يغرب فيها من رواها
 وأساطير ليال صبغت بدماء سفكتهن يداها

عند ذلك نجد أنفسنا في أسر شخصية أسطورية محيرة ، مثيرة للتشوف واستطلاع أعمالها الخارقة . .

ويستمر الشاعر في سرد تلك الأعمال السحرية الغريبة ، التي تقوم بها هذه المرأة الغريبة ؛ أنها :

كلما التذت وصالا من فتي سحرته وهو في حضن هواها
 واحتوته في أصيص زهرة يسرق الأنفاس من طيب شذاها
 زهرات مثلت عشاقها بعيون غرقات في كراهاها
 فاذا ما الليل أرخى ستره أطلقت أشباحهم في متداهها
 مهجا خفاقة ملتاعة وعيوناً ظامئات وشفاهها
 تتلوى بينهم مشبوبة شهوة يلتهم الليل لظاهها

ثم يحكى الشاعر عن عبور الشيطان يوماً بها ، وإفتتانه بما رأى . ولقائه مع المرأة الغريبة . . وما كان بينهما من تنافر ، ثم ما حدث بينهما من تقارب وتجاذب . . والحكاية بهذا لون من ألوان الحكايات التي تقرأ أمثالها في الأساطير وفي الحكايات الشعبية . .

وقصيدة « ميلاد شاعر »^(١) لعلى محمود طه . . تصور لنا ميلاد الشاعر كحدث كوني ، تتساءل عنه مظاهر الوجود :

(١) على محمود طه - دار اليقظة - ص ٦٣٠ .

وتساءلن حيرة : ملك جاء إلينا في صورة الانسى
 من ترى ذلك الوليد الذى هش له الكون من جماد وحى
 من تراه فرن صوت هتوف من وراء الحياة شاجى السدى
 إن ماتشهدون ميلاد شاعر

ثم يستثير الفجر ما شاع من بهجة . وما تسربلت به الطبيعة من رواء ،
 ويتساءل عن السر فيما عرا الوجود من جمال ، كما يتساءل بعده الصباح
 والمساء والنهر ؛ وكل يرى ويخس الأشياء على غير ماعهد ، وتستبد به
 الحيرة .

فجثا ضارعا : أرى الكون ربى غير ما كان صورة ومثالا
 لم يكن يعرف الصباة قلبي أو تعى الأذن للغرام مقالا
 أتراها تغيرت هذه الأرض أم الكون في خيالى حالا
 رب ، ماذا أرى ؟ فرن هتاف مستسر الصدى يجيب السؤال
 ان هذا بالليل ميلاد شاعر

فما تصوره هذه القصيدة — من إحساس بكلية العالم ، واندماج
 الانسان به ، كجزء متفاعل . حتى ليؤثر حدث في عالم الانسان في حياة
 ظواهر الوجود الأخرى ، على النحو الموفق الذى صورده الشاعر ما ينقلنا
 إلى عالم الأسطورة . . كأننا نتلقى الوجود بوجدان الانسان الأول المفتوح
 على الشعور بكلية الوجود ، والمعتقد بتعاطف مظاهره مع عالم الانسان . .
 وليست صورة الشاعر على هذا النحو المؤثر في مظاهر الوجود ، بغريبة
 عن وجدان الانسان الأول ، فقد كان الشاعر — آنذاك إنساناً خارقاً للعادة ،
 فيه جزء من الألوهية الغامضة والقادرة ، ولكلماته فعل السحر في الأشياء ،
 فبكلماته كان يشفى المرضى ، ويطرد الأرواح الشريرة ، ويبارك الخصب ،
 ويستنزل الغيث من السماء . .

كان آنذاك — كما صورته عن إحساس عميق شاعرنا في بداية قصيدته :

دبّط الأرض .. كالشعاع السنّي بعضاً ساحر . وقلّيب نبّي

٤ — ونجد في شعرنا الحديث ظاهرة تأليه الانسان . وتأليه الظواهر الطبيعية . وتأليه الاشياء المقدسة . حتى لنقرأ للهمشري — على سبيل المثال — يخاطب محبوبته :

كنت فجراً وكنت فيه ضباباً شاع في أفقه الوضئ فتأها
وهبطت الحياة شعلة تقديس وجئت الحياة أنت الها^(١)

ويقول على محمود طه عن أبناء ستالينجراد في دفاعهم البطولي عن مدينتهم :

أقول أبناء الوغى أم جنّة وأقول آلهة أم الأقدار^(٢)
ويقول في قصيدة « التمثال » :

ولقد حير الطبيعة إسرائي لها كل ليلة وطروق
واقترحامي الضحى عليها كراع أسوى . أو صائد أفريق^(٣)
أو إله بمنح يترأى في أساطير شاعر إغريقي^(٤)

ويقول الشابي :

أنت أنشودة الأناشيد غناك إله الغناء رب القصيدة

(١) انظر : صالح جودت « م . ع . همشري » حياته وشعره . ص ٣٦ .

(٢) انظر : علي محمود طه — نشر دار اليقظة . ص ٢٣٤ .

(٣) السابق ص ٧٩ .

(٤) أغاني الحياة — قصيدة « صلوات في هيكل الحب » ص ١٢١ . وانظر — أيضاً

صالح جودت ديوان صالح جودت ج ١ يناير ١٩٣٤ قصيدة « اخّي » ص ٥٠ وانظر : ص ٤٧ وانظر أيضاً صلاح لبكي « سأم » ص ٣٥ منشورات الثقافة اللبنانية .

ويكثر الاشتقاق من صفة « الألوهية » ونعت الأشياء بها ، كثرة لافتة للنظر ، كظاهرة من ظواهر التأثير بالشعر الأوربي . . الذى ورث خاصية تأليه مظاهر الوجود من الأساطير والآداب اليونانية . . وربما ورث الأوربيون - أيضاً - فى صميم نفوسهم هذا الاعتقاد الدفين الذى كان يمتلك على اليونانيين انفسهم بألوهة الطبيعة ، وجدارة كل مظاهرها بالعبادة والتقدیس . . وبامتزاج عالم الآلهة - مع ذلك - بعالم البشر . .

٥ - وقد يعمد الشاعر إلى اصطناع جو أسطورى . وإلى أن يؤله أشخاصاً أو معانى : كما صنع الهمشرى فى مطولته « شاطيء الأعراف » . وأحمد زكى أبو شادى فى أوبراه « الآلهة » . . فقد نقلنا الأول إلى مكان خارج العالم الواقعى « وحملته سفينة الذكريات إلى شاطيء الأعراف وهو شاطيء خيالى تستقر عنده الألحان بعد شتات ، وتلوذ به الأرواح بعد طواف ، ساكن سكوناً أبدياً ليس فيه شىء جميل سوى الثلوج البيضاء فوق الصخور ، والشاعر يصطحب معه فى هذه الرحلة الهة الشعر . ويشاهد سفن الموت وهى تسرى إلى شاطيء الأعراف . كما يشاهد موكب الحياة » (١) . .

وحاول الثانى أن يجرى الحوار على لسان الهة الحكمة والهة الجمال والهة الشهوة والهة القوة . .

ونحن فى مطولة الهمشرى نجد انفسنا فى عالم غريب يشبه عالم الأساطير ، ونجد حواراً بين الشاعر وبين الهة الحب ، وتجسيداً للأشياء المطلقة ، كالزمن الذى يشاهد الشاعر مصرعه ، والليالى التى يرى الشاعر قبرها يلوح كهيكل عليه من المنايا شحوب قائم تكتنفه جبال من الظلام والوحشة . .

(١) انظر : عبد العزيز دسوقى « جماعة أنولو » ص ٦٥ .

غير أننا لانجد « الأسطورة » بما تمثله من تراث إنسانى عريق ، ينبض بالدلالات المختلفة . ويشف عن تجسيد للفرائز والأحلام ، وتجسيد لقوى الطبيعة وما وراء الطبيعة . .

كما نفتقد هذا التجسيد فى أوبرا أبى شادى . لأننا لانحس بهذا التجسد الالهى كأنه حقيقة نلمسها . كما نلمسها فى أساطير الأقدمين . . فاذا ما تحدثت أساطير الاغريق — مثلاً . عن زوس وهو يتخفى فى شكل البجعة ليضاجع ليداً ، أو عن غضب الآلهة وتناحرها وسعيها بين الفريقين المتصارعين أمام طروادة . فاننا لانحس بأن ذلك مجرد تعبير لغوى معلق كلافته على شيء ، بل نحس بوحدة الاسم والمسمى . ووجوده على نحو حى ومؤثر وفعال . .

٦ — وينصل بهذا التأليه « اللغوى » للاشياء . ظاهرة الحديث عن بنات الماء ، وربة الأحلام . وعرائس الآمال ، وربة الشعر ، واضفاء الحياة على النجوم . وانزالهن للاستحمام فى ينبابيع كصبايا جميلات :

« شاطرني ذلك المأوى فـا أتقاضاك وفاء الشاكر

غرفة آلهة الفن بهـا تتلقاك لقاء الظافر^(١)

« وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواج ، شاجى الحرير

نزلت فيه تستحم النجوم الزهر فى جلوة المساء المنير

راقصات به على هزج المو ج عرايا ، مهدلات الشعور^(٢)

« خبرني ما الذى خلف الغيوم؟ ربة الأحلام

أفتى الهول وجبار الهموم؟ أم عروس الأمل العذب الشرود

(١) على محمود طه « زهر وخر » ص ٢٤ .

(٢) على محمود طه « الملاح الثالث » ص ١٤٧ .

تَهَادَى بَيْنَ الْأَلَاءِ الصَّبَاحِ كَمَلَاكِ النُّورِ^(١)

ومحاولة العقاد تجسيد الشرور الانسانية في شخوص شيطانية ، فالكبرياء والحسد واليأس والندم والهوى والكسل والرياء تجتمع في ندوة متجسدة في شياطين ، تعرض أعمالها الشريرة على إبليس ليحكم بالسبق لأحدهم ، فيحكم للرياء ، ويعتبره أصل كل شيء على الأرض^(٢) . .

كما يتصل بهذا أيضاً محاولة إضفاء صفات أبطال الأساطير على شخوص إنسانية واقعية تستثير إعجاب الشاعر بها إلى حد البعد في تصويرها عن واقعها الانساني والتاريخي ، على نحو ما يصور على محمود طه « فيصل » ملك العراق في مطلع رثائه له :

تألق كالبرقة الخاطفة	وجلجل كالرعدة القاصفة
مبين عن الحق في صوته	صدى البطش والرحمة الهاتفة
يخوض الغمار دما أو لظى	ويركب للمأرب العاصفة
يطير على صهوات السحاب	ويمشي على الحجة الراجفة
ويقتحم الموت في مأزق	ترى الأرض من حوله واجفة
تمزق في جانبيه الرياح	وتنفطر السحب الواكفة ^(٣)

فنحس بيون شاسع بين الشخصية المعروفة لدينا في إطارها الواقعي : وبين هذه الأوصاف التي تتصل بشخصية خارقة للعادة على نحو ما يصور هو ميروس أبطال ملاحمة . .

(١) أبو القاسم الشابي « أغاني الحياة » منشورات دار الكتب الشرقية - تونس ط أولى ص ٥٠ ، وانظر : ص ٥٩ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ١١٨ .

(٢) انظر : ديوان العقاد - مطبعة وحدة الصيانة والانتاج بأسوان ١٩٦٧ ، قصيدته « سباق الشياطين » ص ٤٤ .

(٣) على محمود طه - نشر دار الينظة ص ٤٠١ .

وإذا كان هو ميروس يرونا حين يبدع في هذا التصوير ، فان باب « الاحتمال » لم يكن موصدا في شعره ، إذ أنه يتحدث عن شخصيات أسطورية ، وعن حكايات بعيدة في التاريخ الانساني ، وعن عالم تختلط به أنساب الآلهة بانساب البشر ، ويقترب فيه الأبطال من حدود الآلهة ، بل يعبد فيه الأبطال كما تعبد الآلهة . ظنا أنهم على صلة بالقوى العليا ، وأنهم يحوزون — مثل الآلهة — قدرات خارقة . . فيصح لديهم أن يجلبوا كالرعود . وأن يتألقوا كالبروق وأن يركبوا — لما ربهم — العواصف . .

ثم هناك تراسل بين هذه الصفات وبين أحداث حياتهم ، ووقائع سيرهم ، فيما يروى هو ميروس ، ولكن التواصل هنا غير موجود . . فليس في سيرة فيصل خارقة ، ولا في شخصيته ما يفوق البشر . .

وقد حاول الشابي نحوا من هذا في قصيدته « نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميشوس^(١) » :

سأعيش رغم الداء والأعداء	كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا	بالسحب والأمطار والأنواء

وأصيح للصوت الالهى الذى	يحيى بقلبي ميت الأصداء
وأقول للقدر الذى لا ينثنى	عن حرب آمالى بكل بلاء
لا يطفىء اللهب المؤجج فى دمي	موج الأسى وعواصف الأرزاء
فأهدم فؤادى ما استطعت فانه	سيكون مثل الصخرة الصماء

* * *

وأقول للجمع الذين تجشموا هدى ، وودوا لو يخر بنائى
 ان المعاول لاتهد مناكبي والنار لا تأتى على أعضائى
 فارموا إلى النار الحشائش والعبوا يا أيها الأطفال تحت سمائى
 وإذا تمردت العواصف وانتشى بالهول قلب القبة الزرقاء
 ورأيتمنى طائراً مسترئماً فوق الزواجر فى الفضاء النأى
 فارموا على ظلى الحجارة واختفوا خوف الرياح الهوج والأنواء
 وهناك فى أمن البيوت تطارحوا غث الحديث ، وميث الآراء

ولعل فى هذه القصيدة بعض ما يسوغها . . فقد أوهم أن - بروميشيوس هو الذى يتغنى . ومع أنه لم يستفد من أى من أحداث الأسطورة ، أو يستند إلى بعض ملامحها . ومع أنه قد تكون هناك مباينة فى أطراف الصراع هنا . وأطراف الصراع فى الأسطورة . . حيث تشف القصيدة عن صراع بين الشاعر وبين المجتمع . وتوضح الأسطورة أنه صراع بين بروميشيوس وبين الآله . أو بينه وبين « زوس » كبير الآلهة . . مع ذلك فالقصيدة تحتقب جوهر شخصية « بروميشيوس » . . تلك الشخصية البعيدة الهمة ، المتغلبة على كل عقبة . المصممة على أداء رسالتها الكبرى . .

فاسناد القصيدة إلى بروميشيوس ، واحتفاظها بجوهر شخصيته ، هو الذى أضفى قبولاً على تصوير الشابي لنفسه من خلال تلك المكونات الأسطورية المطابقة . .

ولم يبلغ الشابي درجة تصوير نموذج أسطورى أو تاريخى يكون « قناعاً فنياً » لذاته . . على نحو ما سنجده عند شعراء مدرسة الشعر الحر . . من تصوير للسندباد ولأبى العلاء المعرى ولعمر الحيام . . فم قدر من الموضوعية - مع تواصل التغنى بالذات - فى هذه النماذج . وهو مالم يوجد فى قصيدة

الشابى . . حيث من الممكن أن نحذف اسم « بروميثيوس » من عنوانها .
دون أن تتأثر فى مبناها أو دلالاتها بل يظل لها قدرتها الراهنة على التعبير
عن الاصرار والقوة والكبرياء . . مكتفية بصورها الشعرية . .

٧ - وظاهرة أخرى تشيع فى الشعر الحديث . وهى خصائص المعجم
الأسطورى ، لا كأسماء أشخاص أو مواقف أو مدن . . كأوديسيوس
وغضب آخيل وارم . . بل كخصائص وظيفية فى تلك الأساطير . .

فمعروف أن الانسان الأول كان يناظر بين الخصب فى الأرض والخصب
فى الانسان ، وأن نماء الزرع ميلاد لأطفال نباتيين . وأن ميلاد الانسان نماء
لنباتات بشرية .

ولذلك فإن ما نراه فى شعر شاعرة كملك عبد العزيز من حديث عن
خصب النفس وخصب التربة . والتعبير عن الغزوع من خلال عطش
الأرض ، وتوقها إلى قطرات المطر . . هو من بقايا ذلك المعجم الأسطورى . .

ولقد رأت فى خصائص ذلك المعجم الذى نفترض أنها وفقت لاستخدامه
بمحض حاستها الشعرية ما يؤوى عواطف نفسها الشاعرة ويسدل - أمام
السلطة الاجتماعية - على ما يمور فى قلبها من رغب نقياً شفافاً . . يضع
تلك العواطف والرغبات فى منطقة وسطى بين الواضوح والخفاء فى منطقة
« الانحاء الغنى » الذى يؤمى ولا يقرر . . :

لوأنا نملك الماضى وحقل زهوره الأخضر
ولحظة فتحت يوماً براعمه الرقيقات
بصدر الفجر فى دمس الضياء الناعم النادى
ولحظة فاحت الاشذاء بالصلوات نهديها
انجم لاح فى المشرق

على كتف الجبال الخضر أسند خده العارى
ولحظة ضج ضوء الشمس فالتفت عروق الأرض
تنوِّق للحظة السقيا ، لنوء الحسب

(بحر الصمت : ص ٤٠)

* * *
لو نهلنا في طريق القفر قطرا
لارتضينا خطوك الساجي الحزين
وارتضيناك رفيقاً في الطريق

(بحر الصمت : ص ٥٩)

* * *
قلبي حباً فوق درب النجم مبهلا
عريان مختلجاً
ظمأى سواقيه

(بحر الصمت : ص ٩١)

* * *
عطش لا يرتوى
واشتياق جارح الخلب وحشى الحريق
أى ينبع في حواشى الغيم ، في قلب القفار
أى ينبع في البرارى يطفئـه
ليس غير الحرف يروى ظمئى

(بحر الصمت : ص ٩٣)

* * *
لوعدت يامطر
لاهزت الأرض الحبيثة بالثمر
وفجرت كنوزها العيون والشجر
لا رتوث الجنود
وارتعشت في كل عرق نبضة الحياة

(قال الماء : ص ١٢ (١))

ولعل الوقوف على خصائص المعجم الأسطوري توضع بين أيدينا مفاتيح
سحرية لدراسة بعض الظواهر الشعرية ، والتغلغل في أسرار كثير من
نتاجنا الفني ، ولعل شعر الشاعرة ملك عبد العزيز يكون أول ذلك النتاج
في عرض نفسه علينا . . فالاحساس بالتواصل بين الانسان والتربة . .
إحساس عميق في شعرها ، واستخدام توق التربة للخصب « وعطشها
للمطر . . وكل رموز الاستسقاء ، كصلاتها « صلاة للمطر » (٢) واضح
وعميق في شعرها . .

وقد حاولت الشاعرة - أخيراً - في أحدث دواوينها « أن تجد في
أسطورة « إيزيس واوزيريس » من الأقنعة الفنية ما يهب تلك العواطف
الحياسة معادلاً موضوعياً من الأحداث والمواقف . . غير أنها لم تبعد
إلا أقل القليل عن سطوة الذات . .

وما قدمت به قصيدتها التي استوحتها من تلك الأسطورة من اقتباسات
عن بلوتارك : « وكما أنهم يعدون النيل سيل أوزيريس ، كذلك يعدون
الأرض جسم إيزيس » . .

يوضح تلك الوشائج الذاتية - على ضوء ما قدمنا - التي تربطها
بالأسطورة . .

وقد رأت الشاعرة في « إيزيس » ذاتها ، فخلعت عليها من مشاعرها . .
دون أن تهب لها وجوداً خاصاً . . ودون أن تعمق هذا الوجود الخاص بها
داخل مجموعة الأحداث والمواقف التي تحملها . الأسطورة أو تحمل

(١) وانظر في ديوانها « بحر الصمت » ص ١٠٣ ، ٨٣ وفي ديوانها « قال الماء » ص ٤ ،
٥ . . وغير ذلك كثير .

(٢) بحر الصمت : ٢١

عليها . . فكانت القصيدة غنائية حول إيزيس التي ستجد عطاء حبيبها وافرأ ،
لأن أبناء حور قد بنوا له سداً فلن تحس بالعطش . ولن تذوق الحرمان
مرة أخرى ، وستظل تجد سيل أوزيريس :

إيزيس يانواره الوادى . ويا روح الكنانة
لم تشيخى ، لم يدب الشيب فى فـوديك ،
لم ينضب صباك ، ولم يزل فى قلبك الظمان
شوق للحبيب ، ولهفة للحصب ، توق للعناق
إيزيس لا تبكى فقد عاد الحبيب
عاد الحبيب بلهفة الحب القديم
عاد الحبيب ليذير النعمى ، ويجلى القفر للبحر الغضوب ،
فى كل يوم يلتقى بالتربة العنراء فى خلواتها
فيدب فى أعصابها صحو ، ويرجف فى لقاء الحب . . .
تنجب خضرة وتلين نعمى . . الخ

(بحر الصمت : ص ١٦)

وقد لفت نظرها ما جاء فى الأوديسة : « كما رأيت تنتالوس واقفاً
فى بحيرة ، والماء يلمس ذقنه ، وبالرغم من أنه كان يشكو الظمأ فانه لم
يكن يستطيع أن يشرب . . فكلما انحنى متلهفاً إلى إطفاء ظمئه ، انحسر
الماء واختفى » (ص : ٧٥) . .

فكتب قصيدة عن تنتالوس . . ليست إلا تعليقاً على هذا الموقف . .
وتعبيراً عن ظمئها الخاص ، ودعوة لتنتالوس — القناع — ليشرب من
البحر :

احلمنا بالندى الشفاف يغمر دربنا مره

يبل زهورنا العطشى

ويطفىء غلة الأرض التي جفت
وشققها لهيب القيظ

(بحر الصنعت : ص ٧٧)

ولإذا كانت « الأسطورة » بمعناها التراثي ، وبما تحمله ضمن إطارها التاريخي من إثارة وخصب . . مفقودة في مثل هذه النماذج التي ذكرناها . . فلا شك أننا إزاء مظاهر لتأثير الأساطير ، والأدب الأسطوري ، بيد أنها لاتعنى دراستنا هذه التي تعرض إلى استخدام الأسطورة فحسب وقد ذكرناها لما تحدثه من اختلاط شديد في كتابات الدراسين . .

٢ - المدارس الشعرية واستخدام الأسطورة :

إذا استعرضنا القصيدة الشعرية المعاصرة منذ أن انبعثت إلى الحياة حية ناضرة على يد البارودي . متخلصة من وهن النسيج وزيف التجربة ، فاننا نلاحظ أن تطعيم النسيج الشعري بالإشارات الأسطورية قد مر في مراحل ثلاث :

الأولى : استقاء الاشارات من التراث العربي . . وذلك وإضح في شعر البارودي وشعر من ينتمون إلى مدرسة الاحياء كشوقي وحافظ وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب . ومن حافظوا على سننهم كالجارم وعلى الجندى وأضرابهم . .

الثانية : إضافة مصدر آخر للإشارات الأسطورية ، وهو الأساطير اليونانية ، واستخدامه في حذر وفي أحيان قليلة ، والتوسع في تأليه الأشياء كمظاهر الطبيعة والجمال والمرأة . .

ويتضح ذلك في شعر مدارس التجديد - حتى الحرب العالمية الثانية - الديوان والمهجر وأبولو . .

الثالثة : التوسع في استخدام الاشارات الأسطورية ، والتوسع في التماس مصادرها من يونانية وفينيقية وبابلية آشورية وعبرية وفرعونية . . . وهذا التوسع أحد الملامح الهامة في شعر مدرسة الشعر الحر .

وقد نقلت هذه المدرسة استخدام الأسطورة من مرحلة الإشارة التي نجدها في الشعر الجاهلي ، وفي شعر مدرسة الإحياء ، إلى مرحلة الرمز . . . وهو جعل الإشارة الأسطورية صورة مكثفة للتعبير عن شعور أو فكرة عن طريق التجسيد الشعري . . . وإلى مرحلة النموذج الأسطوري وهو أن يتحدث الشاعر عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطوري أو تاريخي يتخذه قناعاً . ليعطى لفنه بعد هذا الإحياء التراثي بالعودة إلى الأساطير ، وبعد الموضوعية حيث يبعد عن تلقائية القصيدة الغنائية التي تترجم — مباشرة — عن الذات الشاعرة ومن ثم يكون النموذج الأسطوري واسطة فنية قادرة على الإيحاء للقارئ بهذين البعدين : التاريخي . . الذي يخفي وراء النموذج الأسطوري حياة حافلة بالذكريات من خلال الأساطير والحكايات الشعبية التي نسجت منه ؛ والتي ترسب مجموعة من المشاعر في النفس الإنسانية فيكون استدعاء النموذج قادراً على ابتعاث هذه المشاعر ، وإثارة الكامن منها في أعماق النفس الإنسانية . والموضوعي . . حيث يقدم النموذج لنا بحياته الخاصة ، وحركته الذاتية ، وخصائصه النفسية والفكرية . . فننظر إليه نظرنا إلى وجود مستقل عن ذات المبدع وفي هذا ما يوحي لنا بموضوعية فكره . وعمق مشاعره . . .

وقد يشف هذا القناع في بعض جوانب تصويره عن الذات ، وقد يبقى الشاعر بمنأى عنه موفراً له المزيد من الخصائص الموضوعية . .

فثمة ثلاث مراحل في الاستفادة من الأسطورة في القصيدة الشعرية

المعاصرة :

١ - الإشارة . ٢ - الرمز . ٣ - النموذج .

ولقد وجد شوقي - مع أنه من مدرسة الإحياء - في حكايات الحيوان أقنعة يخفى وراء حيواتها ونوازعها ما يريد من غايات نفسية واجتماعية ، كما وجد شعراء آخرون في كثير من الحكايات الشعبية . أقنعة من هذا النوع . على نحو ما فعل شكري في قصة « كسرى والأسيرة » ومطران في « بذر جمهر » . . .

وبذلك يكون استخدام « الحكاية » الأسطورية ملمحاً آخر من ملامح استخدام الأسطورة في القصيدة الشعرية . . وهذا ما سنعرضه فيما يلي :

(أ) الإشارة :

١ - لشوقي ومدرسته مشاركة عامة في تضمين أشعارهم كثيراً من الإشارات التاريخية والأسطورية التي تشبه مثيلاتها في أشعار - مدارس التجديد : حتى بات لدينا اعتقاد بعد اطلاعنا على هذه الظاهرة مشتركة في شعر كافة المدارس الشعرية - اتباعية وابتداعية - أن تلك الإشارات قد أصبحت جزءاً من المعجم الشعرى الذى يشيع بين الشعراء . . فثمة في أشعار هذه المدرسة إشارات إلى أشخاص وأحداث من التاريخ الإنسانى العام ، ومن الكتب المقدسة ، ومن الأساطير العربية والأجنبية . . وإن كان الطابع القديم لورود هذه الإشارات في تراثنا الشعرى يغلب على أسلوب هذه المدرسة فالإشارة تتحرك في مستوى معنوى واحد ، وتظل - في الأغلب الأعم - غير قادرة على خلق جو إيحائى يثرى دلالات القصيدة ، وغير موظفة في بنائها ، فهى أقرب ما تكون إلى التشبيهات ، وأعجز ما تكون عن التجسيد الفنى . وابتعثت الدلالات الشعورية واللاشعورية . . ونجدها غالباً تجول في دائرة التراث العربى . .

فشوق في مطلع قصيدته عن « توت عنخ آمون » يتوجه بخطابه إلى الشمس

ففي يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا

فيشير إلى قصة يوشع بن نون ففي موسى عليهما السلام . واستيقافه للشمس ، فقد روى أن يوشع قاتل الجبارين يوم الجمعة ، فلما أدبرت الشمس للغروب خاف أن تغيب قبل فراغه منهم ، ويدخل السبت فلا يحل لهم قتالهم فيه . فدعا الله تعالى فرد له الشمس حتى فرغ من قتالهم ^(١) . . .

كما يستخدم الإشارة في شعر آخر إلى نوح ولقمان وقس وسحبان ومعن وحاتم ^(٢) . . . ومن قصة الإسراء والبراق وجبريل يستخدم بعض الإشارات ^(٣) وتكرر الإشارة إلى سيناء وتجيى الله لموسى ^(٤) . . . وتستخدم « بابل » في الإشارة إلى كل مدينة عظيمة ، أو كل أمر ساحر أو كل خمر معتقة في شعر الكثيرين ^(٥) ، كما تكثر الإشارة إلى سليمان وما شاع عن بساطه السحري ، وقدرته على إخضاع عوالم الإنس والجن . وفهمه للغة الطيور والحيوانات ^(٦) . . . ويندر — كما قلنا — الإشارة إلى غير التراث العربي والإسلامي . . . كالإشارة إلى هوميروس وسقراط وإلى إيكار ^(٧) . . .

٢ — ويقل حظ مدرسة الديوان من استخدام الإشارات الأسطورية . فنجد لدى شكري — مثلاً — :

(١) انظر : الشوقيات ج ١ - ٣١٣ .

(٢) الشوقيات ج ١ - ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ج ٢ - ١٣٤ .

(٣) الشوقيات ج ٢ - ١٢٩ .

(٤) أغاريد البحر ص ١٢٣ .

(٥) الشوقيات ج ٢ - ١١٤ ، وعلى الجندي .

(٦) الشوقيات ج ٢ - ١٠٧ ، ج ٢ - ١ - ٢ .

(٧) الشوقيات ج ٢ - ١٠٨ ، ج ١ - ٤٦ .

في كل لحظ عطيل ثار ثائره وكل خطرة فكر رجع وسواس
ويا ليت أنى مثل زوس مسيطر على الرعد إن أغضب كذا الرعد يغضب
جاء الخيال مضيئاً في الدجى مرحاً فكيف يصدق ما غالى به ماني
وقوله مخاطباً أبا الهول :

يا من سؤال العيش في صمته اسأل ومن لم يجب يقتل
فمن لي بنفس في الشفاء نعيمها كأنى في نار الشقاء سمندل^(١)

وواضح « أنه يشير إلى عطيل شكسبير . وزيوس كبير آلهة الإغريق
وماني رأس المانوية ، وهي نخلة فارسية تقول باله للنور (وهو إله الخير) وإله
للظلام (وهو إله الشر) » وقيام الصراع بينهما . . ويشير إلى ما جاء في
أسطورة أوديب عن أبي الهول . وسؤاله لكل من يمر به عن الكائن الذي
يمشي على أربع في الصباح ثم اثنين في الظهيرة ثم ثلاث في المساء . . (وهو
الإنسان) . . ثم إشارته في البيت الأخير إلى الدابة (السمندل) التي جاء في
الأساطير العربية عنها أنها لا تحترق في النار . .

والمازنى يلتقى بفتاة جميلة فيتساءل :

ألم يزل (كوبيد) ذا صولة يرمى فيدى كل قلب سليم
وينظم قصيدة « الراعى المعبود » مشيراً إلى أن لها أصلاً قديماً وأن لجيمس
يرسل لويل قصيدة فيها . . وأنه قد نظمها بتصرف كثير ما بين حذف
وزيادة ، وهي قصة راع لا يجيد في الحياة سوى الغناء :

يقطع العمر بالغناء فتعطو مصغيات سوانح الغزلان
وتحط العقبان بين قمار آمانات من وثبة العقبان

(١) انظر « ديوان عبد الرحمن شكرى » مقدمة نقولا يوسف نشر نجبون ص ١٤١ ،

وترى الأفغوان ينصت للصوت وتصغى الذؤبان فى الوديان

زعموا أنه اصطفاه ملك : أخذ بروعة ألحانه . فأثره بمناذمته ، مما
أثار عليه حقد الحاقدين ، بينما هو فى غفلة عما يثير من ضغائن متجهماً بكل
وجوده إلى استجلاء روائع الوجود فى الأرض وفى السماء حتى قضى نجه . .
بينما بقيت للأرض من ألحانه برود من الجمال والفتنة :

ترك الأرض ذات حسن جديد وشباب مخلد الريعان
وغدت بعده مواطئ نعليه حراماً يزورها المشرقان
أكبرت شأنه الخلائق حتى عبدوه فى غابر الأزمان
ليتهم أنصفوه حياً فلما أن قضى شيعوه بالنكران^(١)
ويتوجه العقاد بصلاة حب إلى ربه الحب « الزهرة » :

يا ربة الحب كلمينى إنى على طورك المكين
أو فاهمسى باللمح سراً همس فطين إلى فطين
أدين بالحب فهو دين لكل من دان باليقين

وفى قصيدته « شهر زاد » أو سحر الحديث . يذكر ما لسحر حديث
شهر زاد من أثر فى تغيير طبيعة شهربار ، وما لفتنة المرأة عامة من أثر فى
اجتذاب كل قائل مجيد . ويخلص العقاد على طريقته الذهنية إلى :

إنما السحر آيتان فمن يملكها يملك الملوك عبيداً
يستبى القول ساحرات الغواني والغواني تسبى القنول المحبدا

ويعنون إحدى قصائده بأورمزد وأهوما . وهما إله الخير والشر عند

(١) انظر « ديوان المازنى » نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون . ص ٢٤٥ ، ١٢١ .

قدماء الفرس . وقد مثل الشاعر أولهما بالشمس . وللثاني بالغمام ، فلقد أراد
الغمام (الشر) أن يحجب وجه الشمس (الخير) :

فالتفت في برجها لفتة وابتسمت هادئة البال
قالت وهل يحجبني شاني لولاي لم يالحق بأذيالي
يحجبني حيناً ولكني أزجيك للخيرات والنال^(١)

ويعنون العقاد إحدى قصائده بقوله : من تقليد نشيد الأناشيد . . ومنها :

أجل تلك خباياها وهاتيك خطاياها
فهل تدريين ماذا ك الذي يدعي مزاياها
ثناياها ثناياها وهل ذقت ثناياها

وعيناها ويا للقلب كم تسببه عينساها
وتلك الوجنة الحمرة السكران رائها
أفنى الجنسة يا رضوان تفاح يحاكها
وتلك القامة الهيفاء زانها زواياها
إذا ما جار ردفاها أقام الجور نهداها^(٢)

وهي مقطوعة لا أثر لذلك الإيقاع الحسي العنيف الذي نحس به في
سفر نشيد الأناشيد بالتوراة ، ولا تلك النشوة العارمة ، والتواصل مع مظاهر
الطبيعة ، والامتزاج بالمرج والوديان ، وقطعان الماعز وأياثل الحقول . .
الذي نجده ، في هذا السفر . . إنه غزل خضري لا صلة بينه وبين ما يثور
في نشيد الأناشيد من رغبة ونشوة وإحساس جارف بالحياة . .

ولعل القارئ قد أحس في شعر العقاد السابق نضوباً في العاطفة وضحالة

(١) انظر : ديوان العقاد - نشر أسوان ١٩٦٧ . ص ٧٥ - ١٠٢ ، ١٠٩ .

(٢) العقاد « أعاصير مغرب » ط ١٩٤٢ ص ٤٣ .

فى المعنى ، وثقلا فى الروح . . والحقيقة أن حظ شعراء مدرسة الديوان من استخدام الأسطورة كان قليلا . كما أن روح الأساطير لم تسر فى شعرهم ، ربما لأنهم لم يكونوا من أصحاب الخيال المجنح الخلاق ، والعاطفة العميقة المتغلغلة فى مظاهر الوجود ، بقدر ما كانوا أصحاب نظر وجدل ، واستبصار بالفكر لا بالخيال .

٣ - ولدى المجددين من شعراء أبولو نجد الأساطير اليونانية تدخل على حذر كمصدر من مصادر هذه الإشارات . فنجد كل جميلة استحوالت إلى فينوس ، أو إلى بنت أفروديت (مقابل بلقيس فى شعر شوقى مثالا للكمال والجمال)^(١) :

أى شئ تراك هل أنت فينيس تهادت إلى السورى من جديد^(٢)
 أم أنت فينوس تجلى من محارمها فى يوم ميلادها الثانى إلى الرأى^(٣)
 يا بنت أفروديت حسنك ماثل فى جسمك المتموج المسحور
 تمشين عارية كأنك شعلة للرب تستوحى كوحى الطور
 من كل جزء نفحة علوية مشوبة فى قاب كل بصير^(٤)
 أو تلك حاتمه غرا عجا أم صنع أحلام وأهواء
 ومن الخيال أشمل واقربا فينوس خارجة من الماء^(٥)

ويقف أبو شادى عند صورة رسمها أحد الرسامين الغربيين للمرأة

(١) انظر : الشوقيات ج ٢ - ١٢٩ .

(٢) الشايق « أغاني الحياة » ص ١٢١ .

(٣) محمود عماد « ديوان عماد » ط ١٩٤٩ ص ١٣٠ وهو من رصفاء العقاد . . وقد ادرجناه هنا - وإن كان سابقاً على مدرسة أبولو - باعتباره من المجددين على سبيل التجاوز عن تصنيف المجددين الحاد فى خانات مدرسية .

(٤) أحمد زكى أبو شادى « التنبوع » ص ١٢ .

(٥) على محمود طه - مجموعة أشعاره - نشر دار الققطه ص ٩١ .

الجميلة (سايك) التى فتنت الإله (إيروس) فجذبته إليها دون أن تعلم أنه إله . وقد اتفق معها على التردد عليها ليلا بشرط ألا تحاول معرفته ولكنها فى إحدى الليالى حنت إلى عرفانه ، فأوقدت شمعة واقتربت منه . فسقطت نقطة من الشمع على وجهه . فاستيقظ وهجرها . وهذه أسطورة ذات فلسفة حقة عن خلق المرأة . وعن عبادة الجمال للمتأمل المفكر^(١) :

صورة تلك أم هى السورة الكبرى	أم الشعر بالتأمل ينشد
هذه فتنة الجمال تبسدت	فاذا النور حولها ما تبدد
نضت الملابس الشغوف بها الآسى	فلاحت بها الطبيعة معبد

* *

أنا من يعذر المؤله إيروس	وقد جاء يشتهيك ليسعد
أنت قد خنته بحبك للبحث	فولى . وهى حلم مشيد
وأنا هدى مثالك فى الناس	جزاء على وفاء تفرد
عاشقاً رسمك الملقن روحى	صلوات بذخرها أتعبد

ولنتحسس القيمة الفنية لبعض هذه الإشارات عند أحد شعراء هذه المدرسة . . فعلى محمود طه يخاطب الطبيعة المصرية فى ديوانه « الشوق العائد » :

لم أنت أيتها الطبيعة كالحزينة فى بلادى
لولا أغاريد ترتل بين شادية وشادى
وخيال ثور حول ساقية يراوح أو يغادى
لحسبت أنك جنة مهجورة من عهد عاد^(٢)

(١) انظر « الشفق الباكي » ص ٦٧٠ وما بعدها .

(٢) الشوق العائد ص ٩٥ .

فالإشارة هنا إلى عهد عاد تماثل استخدام الإشارات — كما نحسبها — في شعرنا العربي القديم . تكاد أن تكون مقابلاً لفظياً لمعناها اللغوي ، دون أن تثير في النفس شيئاً وراء ما تثيره عبارة « من عهد متقدم » في هذا السياق . .

٤ — وفي مدرسة الشعر الحر تكثر الإشارات الأسطورية والتاريخية كثرة لافتة للنظر ، حتى تبين من أهم ملامح معجمها الشعري . .

وتتسع مصادر هذه الإشارات ، فتصدر عن الآثار الأدبية القديمة والحديثة ، وعن الأساطير المختلفة ، وتتطور الإشارة إلى كثافة في المعنى ، واتساع في الدلالة ، واتخاذ مجرى رمزي في نفوس القراء . .

وهذا نجدها في هذا الشعر تتحرك في مستوى معنوي واحد ، وتكاد تقوم بعملية تشبيهية . . على نحو ما رأيناها في شعر المدارس الأخرى . .

كما نجدها تحتقب معها من الذكريات التاريخية والأسطورية . وتستثير من المشاعر والأفكار ، وتنتشر من الإحياءات ما يحفر لها في وجدان القارئ تجسيد الرمز . وعمق دلالته . .

كما نجدها — وتلك أخطر ظواهرها — تقتحم أجواء القصيدة فتشذ عن روحها العام . وتنبو عن طبيعة نسيجها الشعري ، وتحاول أن تكون استعراضاً لثقافة الشاعر ، أو تأكيداً مفتعلاً لعصرية شعره ، وحادثة أدواته الفنية . فتسقط في دائرة الرفض ، وتنبذ نبذ كل مادة زائفة . .

وفي شعر السياب كثيراً ما نشاهد هذه الظاهرة ، لأنه قد حاول أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الأسطورة . وحاول أن يبدل من مجموعة من الإشارات والرموز البناء الفني لقصائده . . فكان أن وضع العمل في بعض ذلك . وبدأت بعض الإشارات مقحمة على السياق الشعري بحيث لا تخسر القصيدة شيئاً ، إذا أسقطت هذه الإشارات . . ففي قصيدته « شباك وفتية ^(١) » .

شباك وفيقة فى القرية
 نشوان بطل على الساحة
 (كجليل تنتظر المشية
 ويسوع) وينشر ألواح -
 إيكار يمسح بالشمس
 ريشات النسر وينطلق
 إيكار تلقفه الأفق
 ورماء إلى اللجج الرمس -
 شباك وفيقة يا شجرة
 تنفس فى الغبش الصاحى
 الأعين عندك منتظرة
 ترقب زهرة تفاح
 وبوب نشيد
 والريح تعيد
 أنغام الماء على السعف

فهذا التشبيه بالجليل ، وانتظاره مشية المسيح ، وهذا الحديث عن إيكار
 ابن ديدالوس الذى صنع جناحين من شمع ، طار بهما من مينوس فى جزيرة
 كريت ، فأذابت الشمس جناحيه . وسقط فى البحر غريقاً ، يعترضان
 القارئ بما يعلو على بساطة التجربة . وهى ذكرى صبية أحبها الشاعر فى
 صباه ، ثم ماتت ، ولو أنه خلص إلى هذه النبرة الأليفة العذبة التى تبدت
 فى آخر المقطوعة . متناسبة مع المستوى الشعورى للتجربة ، لأصاب
 القصيدة حظاً من التأثير فى نفوسنا بأكثر مما يوشحها من الإشارات التاريخية

والأسطورية التي تعترض مسارها الطبيعي ، وتبدو شيئاً نافراً عن نسيجها الشعري . . .

وقد تأتي الإشارة غامضة الدلالة ، مشتتة بين مجموعة من المتناقضات ، كما نرى عند السياب — أيضاً — حين يقول :

يا أمة تصنع الأقدار من دمها لا تيأسى إن سيف الدولة القدر
أعطى لكل انتصار فيك جدته فاخضل ، واخضلت الآيات والسور
في مسجد أم مشاء بأمته فيه المصلين ، حتى كبر الحجر^(١)

فما الذي يعنيه الشاعر بكلمة « مشاء » . . ربما كانت الإشارة إلى أرسطو الفيلسوف اليوناني الذي كان يلقي دروسه على تلاميذه وهو يجوس بهم جنبات حديقة الأكاديمية ، ومن ثم أطلقوا عليه وعلى تلامذته اسم المشائين ، فالشاعر يريد أن يقول إن الوعي — وأرسطو رمز للعقل الواعي — قد أصبح يقود الأمة العربية في معاركها . . غير أن اللفظ « المشاء » في تراثنا معنى كرهها واقتران اللفظة بالمسجد يستدعي هذا المعنى ، ويسرع به إلى ذهن المتلقي ، ويورد الآية الكريمة : « هماز مشاء بنميم » . . ومن هنا نجد هذه الإشارة تثير اضطراباً وتناقضاً . .

وقد يعتمد الشاعر إلى تكثيف دلالاته باستدعاء أكثر من رمز شعري ، فيجد القارئ حشداً من الإشارات والرموز توهن من القدرة على الإيحاء ، كما نجد عند البياتي ، في مطلع قصيدته « مرثية إلى عائشة »^(٢) :

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس
يأكل قرص الشمس أورفيوس
تبكي على الفرات عشروت

(١) انشودة المطر ص ١٩٣ .

(٢) من ديوانه « الموت في الحياة » ص ٧ .

فالدلالة هنا تتبدد أمام هذا الزحام الذي قد يكون غير متناسق من الإشارات . . .

هـ - غير أن النماذج الموفقة ، هي - دائماً - الأولى بالرعاية والتتبع . فلنعرض لبعض هذه النماذج الموفقة في استخدام الإشارة الأسطورية واستطاعة استغلالها في إثراء التجربة الشعرية ، وإخصاب الدلالة الفنية . .

فالتوفيق في استخدام الإشارة يقف بها عند مشارف الرمز ، ويجعل منها صورة شعرية قادرة على الإثارة . وتكثيف مجموعة من الدلالات الشعورية والفكرية . . والصورة الشعرية - كما يقول تندال - في أساسها نوع من الرمز ، لأنها تجسيد للفكر والشعور . يعبر به الشاعر عما لا يحداً^(١) . . ولدى السياب جملة من الإشارات الموفقة ، على نحو ما يقول في قصيدته . المبغى :

أهذه بغداد

أم أن عاموره

عادت فكان المعاد

موتاً ؟ ولكنني في رنة الأصفاد

أحسست . . ماذا ؟ . . صوت ناعورة

أم صيحة النسخ الذي في الجذور ؟

فالقسيمة تصوير لمظاهر الانحلال والفساد في بغداد ، فحين تأتي في النهاية تلك الإشارة إلى « عامورة » إنما تنذر بالنهاية التعسة التي يتوقعها الشاعر لمدينته ما دامت سادرة في لُهوها ، مستغرقة في انحلالها . .

وهو ما نجده في نتاج شاعر كخليل حاوي ، ففي قصيدته « حب وجلجلة »^(١) يتملكه الألم العميق ، الذي يكاد أن يقضى على هيككل جسمه . حيث كان يغيش مغترباً عن وطنه ، وكان يعاني في مرارة محنة هذا الوطن ، وانسحاق أهله ، وحرمانهم من كل مباحج الحياة ، ومن كل تفتح المستقبل وفي ذلك القبر المأساوي يئن ويتوجع للبعث ثانية بين أحبائه وزنابق الطفولة في وطنه ، متحدياً محنة الصلب ، فيكفيه مهما تقطر الدم من جراحه ، ومهما بلغ منه العذاب لبؤس مواطنيه وعوزهم ، ومهما قام به الطغاة من إذلال لروحه حين يسبدون على بني وطنه منافذ الشمس ، ويوصدون في وجوههم كوى التفتح والحياة ، مهما عانى ومهما عذب . . يكفيه وجوده بين بني وطنه ، وفرحة روحه بروئيتهم . وشهوده انبثاق الطفولة والازدهار — نسل الإله البكر ، تموز الجمال — فتلك هي حياته الحقّة :

ردني ربي إلى أرضي . . أعدني للحياة

وليكن ما عانيت منها

طعنة الحرية ، أحقاد الجناه

وصليبي ، والدم النازف منه ،

ليل مأساتي ، وأعياد الطغاة

غير أنني سوف ألقى في الغداه

كل من أحببت ، من لولاهم

ما كان لي بعث ، حنين للحياة

* * *

بى حنين لعبير الأرض ، للعصفور عند الصبح
للنبح الزلال

لشباب ، موسم العافية الخضراء ، نيسان التلال
لصبايا . . قلبن من كنوز الشمس ، من ثلج الجبال
لصغار ينثرون المرج من زهو خطاهم ، والظلال
فى بيوت نسيت أن وراء السور مرجاً وظلال

* * *

أنتم ، أنتن . . يا نسل الإله البكر ، تموز الجمال
أنتم ، أنتن . . فى عمرى . . مصابيح ، مروج ، وكفاه
وأنا فى حبكم ، فى حبكن
وفدى الزنبق فى تلك الجباه
أتحدى محنة الصلب
أعانى الموت فى حب الحياة

فالإشارات الأسطورية داخلة دخولا محكماً فى نسيج القصيدة وقادرة على
ابتعاث دلالاتها الكبيرة ، وكل أجواء القصيدة وكلماتها تضافى على هذه
الإشارات فيضاً من الطبيعية والتلقائية ، فالإشارة إلى الصلب غير بعيد عن
جو المحنة النفسية للشاعر من جراء العذاب المستبد ببنى وطنه ، والإشارة إلى
تموز ليست غريبة عن محبة الشاعر المتدفقة للطبيعة ومظاهرها ، وانبعاث النضرة
فى جبالها ومروجها وزنابقها وكنوز شمسها . . رمزاً إلى انبعاث الأمل والنضارة
فى نفوس أبناء وطنه . . مما جعل انبثاق الإشارات هنا طبيعياً . . وما ذاك
إلا أن هذا الشاعر — فى مجموع شعره كما يلى — قد جعل من هذه الأساطير ،
ودلالاتها وأجوائها جزءاً من نفسه ، وفيضاً من نفسه ، وإحساسه ووعيه

بالحياة . . فهو يكاد أن يرى الحياة المعاصرة من خلالها ، وكان السياب في نفس المستوى في مرحلته التموزية على نحو ما سنفصل فيما يلي من البحث . . وقد قلنا إن الإشارة الموفقة تقف بنا عند مشارف الرمز . .

٥ - وقد وفق شعرنا المعاصر (مدرسة الشعر الحر) في استحداث بعض الرموز الفنية . . التي استطاعت أن تحمل في أطوائها ما تجيش به النفس العربية من مشاعر ، وما تحمله عن الماضي وعن المستقبل من عواطف وأفكار . .

وكانت الغاية من خلق هذه الرموز :

١ - ما وجدته شعراؤنا من حاجة الشعر العربي إلى الخروج عن دائرة الغنائية الذاتية التي عاش فيها في إنتاج الشعراء الرومانتيكيين من المهجر وأبوللو ، والدخول به إلى دائرة الأعمال الموضوعية التي لها وجودها المستقل ، نشداناً لتحقيق ما دعا إليه البوت من إيجاد مغادل موضوعي للمشاعر والأفكار

٢ - الخروج من دائرة التلقى للعالم ، والانفعال به إلى دائرة النظر فيه وتعقله . .

٣ - تحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنساني حيث يجدون في الأساطير الماضية تعبيراً عن الحاضر المعاش . .

٤ - الاقتصاد في لغة الشعر . . بتركيز التعبير « وتكثيف الدلالة . . .

٥ - التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية حتى لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية . .

وفيما يلي سنتحدث عن أطراف من هذه الرموز . .

(ب) الرمز :

١ - قد يكون من اليسير أن نخصي الأسماء التي استطاع الشعر الحر أن يحفر لها في نتاجه مساراً رمزياً ، بما وحه من توفيق في توفير السياق الشعري المناسب ، والارتباط العضوي بالتجربة ، والتأكيد - بالتكرار لهذا الرمز في قصائد أخرى للشاعر أو لغيره - على دلالة هذا الرمز في وجدان المتلقين .

فرى أن شعراءنا قد استقوا من الأساطير اليونانية سيزيف وبروميثيوس وأدوبيسوس وبنيلوب وأدونيس وفينوس . وبرسفون ، ومن البابلية تموز وعشروت ، ومن العربية السندباد وشهر زاد وشهريار وعنتر وأبوب ، وقايل وهايل ، ومن العبرية المسيح ولعازر . ويهوذا إلى آخر ما يوقفنا عليه الإحصاء إذا كان غایتنا . . غير أن هذه الغاية لا تضيف شيئاً لفهم النصوص الشعرية التي استخدمت هذه الرموز . أو التي استطاعت أن تستعمل هذه الإشارات استعمالاً رمزياً ؛ فالهدف إذن : تفهم هذه النصوص ، وإدراك المدى الذي أثرت به حياتنا الأدبية . .

فلنستهد الطريقة التي استخدم بها شعراؤنا هذه الرموز . . من خلال تحليلنا لمجموعة من النصوص الشعرية . .

ومعنى ذلك أننا سنتحول في النتاج الشعري ذاته . . وفي نتاج شعر رواد هذه المدرسة - خاصة - الذين اكتملت ملاحظتهم الفنية من خلال عديد من الدواوين ، ومن خلال وجهات نظرهم في استخدام هذه الرموز . . فوراء إختيارنا لهم عدة أسباب . . أهمها نتاجهم الشعري المقدر ، والفلسفة التي يستمدون منها استخدامهم للأساطير في شعرهم . .

وهؤلاء الشعراء على التحديد هم صلاح عبد الصبور والسياب وخليل حاوي والبياتي . . ولعلمهم صفوة شعراء الشعر الحر في بلادنا والعربية ،

أما رصفائهم في الريادة وفي النتاج الفني كنازك ونزار وحجازى ، وفدوى وأضراهم . . فليس ثمة تميز في شعرهم في استخدام الأسطورة في البناء الشعري ، وهو الأمر الذى تختص به هذه الدراسة . . إما لأنهم لم يعمدوا إلى استغلال الأسطورة في شعرهم : فلم نجد عندهم اكتشافاً خاصاً لرمز ، أو استخداماً متفرداً لأسطورة ، أو أنهم عمدوا إلى ذلك في بعض أحيان قليلة لا تخرج شعرهم عن طابع القصيدة الذاتية الغنائية التى تلمس وسائطها الفنية في غير الأساطير . . على نحو ما فعل الشعراء الغنائيون في مدرستى أبولو والمهجر . .

أما الشعراء الذين أشرنا إلى أنهم مجال هذه الدراسة ، فقد اعتمدوا اعتماداً واضحاً في كل شعرهم أو بعضه على استخدام الأسطورة مما نستطيع أن نجعل من بعض الرموز مفاتيح للتجول في عوالمهم الشعرية ، وفهم الكثير من أسرارهم النفسية والفنية ؛ على نحو ما فعل الدكتور إحسان عباس في كتابه المبكر عن البياتى ، في رصد تطوره النفسى والفكرى من خلال استخدامه لرمزى سيزيف وبروميثيوس . . وعلى نحو ما نستطيع أن نكتشف في استخدام مجموعة من الشعراء اللبنانيين لرموز الفينيقية من انحصارهم في دائرة إقليمية ضيقة ، ونزعتهم إلى إحياء الماضى الفينيقى ، رغبة في عزل لبنان عن العالم العربى ، وخدمة أغراض استعمارية جديدة . .

فالأسطورة إذن تلعب في شعر هؤلاء الشعراء دوراً بعيداً ، وتشكل ملمحاً من أهم ملامح معجمهم الشعري ، واتجاهاتهم الفكرية ومشكلاتهم النفسية . .

ولم يحاول هؤلاء الشعراء أن يجلبوا في الأساطير رموزاً للفكر وللشعور فحسب ، بل استطاعوا أن يكتشفوا فيها « النموذج الأسطورى » الذى يحمل

عبء التعبير عن خصيصة من خصائص المجتمع العربي ، ككل يتحرك داخل تطور حضارى خاص ، له قضايا وعوائقه وتطلعاته . .

٢ - وكان لكل من هؤلاء الشعراء وجهة نظره فى اللجوء إلى استخدام الأسطورة ، وفى الطريقة الصحيحة لهذا الاستخدام . .

فصلاح عبد الصبور يرى أن الدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر ليس مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهري^(١) وأنه لهذا أثر أن يعالج بعض شواغله وهمومه الفكرية من خلال قناع شخصيتى الملك عجيب بن الحصب ، وبشر الصوفى . . وأن قصيدة القناع قادتة إلى عالم الدراما الشعرية . . حيث بدأ نتاجه المسرحى باستغلال شخصية الحلاج^(٢) . .

وهناك أسلوب آخر أثره صلاح . . وهو إخفاء المادة التاريخية بشكل عام - وهو هنا يتفق معنا اتفاقاً تاماً فى التسوية بين المادة فى التاريخية والأسطورية والفلوكلورية والدينية لإزاء استغلال الشاعر المعاصر لها - تحت السطح الظاهرى للقصيدة^(٣) . . أى أن يكون هناك فى القصيدة نظير تاريخى أو أسطورى يلوح تحت نقاب شفاف من الإشارات والمواقف ، فتتحرك القصيدة فى مستويين - فى وقت واحد - مستوى التجربة الشخصية ، ومستوى التجربة التراثية . .

أما بدر شاكر السياب فقد فسر إقبال الشاعر الحديث على الأسطورة بانعدام القيم الشعرية فى حياتنا الحاضرة ، لغلبة المادة على الروح ، ولهذا

(١) انظر : حياى فى الشعر ص ١٠٠ .

(٢) نفسه ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٣) حياى فى الشعر ص ١٠٢ .

يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالارتياح لينبئ عوالم يتحدى بها منطق الحديد والذهب^(١) . . .

ويحدثنا عبد الوهاب البياتي عن معاناته في الاهتداء إلى استخدام الأتقنة التاريخية ، ووجهة نظره في الشخصية الأسطورية التي تصلح لاتخاذها قناعاً : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأتقنة الفنية . ولقد وجدت هذه الأتقنة في التاريخ والرمز والأسطورة^(٢) » .

وفي مقالة لخليل حاوي عن « الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده^(٣) » يحدثنا أن في الشعر الحديث اتجاهًا عامًا إلى التجسيد إلى الصورة الحسية المحددة التي تتمتع بكيان ذاتي ، وتعبر عن معنى ظاهر معين ، وتملك في الوقت نفسه طاقة غير محددة على الإيحاء بالمضاعفات الشعرية ، وبالحقائق على مستويات مختلفة ، والغرض من ذلك فيما يرى ألا يداخل تكوين الشعر رخاوة عاطفية ، ولا ضبابية ضائعة ، ولا حسية مسطحة . وجوته - فيما يعتقد - هو الرائد الأول لهذا الاتجاه . وشاعرنا يعتد بقوله : إن الخلق الفني يجب أن يكون كلا عضويًا ، تشيع في كيانه وتفصيله أنفاس حياة واحدة . . . وتعريفه للرمز بالتعبير عن التناغم بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة ، عن إنصهار الجزئي والكل في وحدة يستحيل فكها . .

كلية المبنى الفني ، وتعبير الرمز عن إنصهار الجزئي والكل في وحدة

(١) انظر : د . إحسان عباس « بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره » .

ص ٢٨٦ .

(٢) عبد الوهاب البياتي « تجربتي الشعرية » ص ٣٤ .

(٣) مجلة الآداب « يناير ١٩٦٩ » .

يستحيل فكها . . خصائص واضحة في فن خليل الشعلرى . . ومفتاح محاولته لاستخدام الرموز الأسطورية . .

وعلى كل فان التركيز على نتائج هؤلاء الشعراء لن يمنع من الإلمام بأشعار الآخرين . . إذا كان ثمة ملمح خاص أو ضرورة لشمول النظرة . . ما أمكن ذلك . .

٣ - وفي تفحصنا للنتاج الشعرى العام المستخدم لهذه الرموز ، سنلمح وشائج من الانصال بين بعض الرموز التى قد تبدو متباعدة فى الظاهر ، لاختلاف مصادرها حيناً ، أو لبعد دلالاتها داخل إطارها الأسطورى والتاريخى حيناً آخر ؛ لكنها داخل الاستخدام الشعرى المعاصر دارت فى مجال تعبيرى واحد . . على نحو ما نجد الصلة بين أوديسوس والسندباد ، فكل منهما تاه فى البحار ، وكل منهما شاهد الكثير من العجائب ؛ غير أن أوديسوس تاه مرغماً فى طريق عودته بعد هزيمة طروادة بالحيلة التى دبرها.. فانتمت منه الآلهة التى كانت تناصر الطرواديين . . ففرضت عليه التيه والفرع والرعب والمرور بالأخطار . . أما السندباد فقد كان متطلعاً للمعرفة ، باحثاً عما يشوق . . يستحثه فضول لاهف للرحلة بعد الرحلة ، فبواعث الرحلة مختلفة - إذن - عند كل منهما ، ولكن الاستخدام الشعرى الحديث يجد أحياناً فى كل منهما ملاقات الأخطار ، والترحيب بمواجهة المجهول ، والتعبير عن الرغبة فى الانعتاق من أسر الواقع ، ورتابة الحياة الاجتماعية . . ولذلك يجد الشاعر من معالم حياتهما معاً نموذجاً للفنى على نحو ما فعل السياب فى قصيدته « رحل النهار »^(١) . . وعلى نحو ما نجد من الصلات بين تموز والمسيح ولعارز . . فكل منهم له حياته الأسطورية والتاريخية الخاصة . . غير أن شعرنا وجد فيهم - فى بعض نتاجه - رمزاً

للقيامة والبعث . . فكل منهم مات ، وكل منهم بعث بعد موته . . وفيما عاناه
تموز والمسيح في موته . . حيث مات الأول متأثراً بطعنة من الخنزير البرى ،
ومات الثانى مصلوباً . . يتخذة شعرنا دلالة على المعاناة والمحنة . .

هكذا يوحد شعرنا بين الدلالات العامة التى تكاد تتحد فى جوهرها ،
برغم تنوع مصادرها ، وتنوع الدلالات الأسطورية والتاريخية الخاصة . .
وفى هذا اكتشاف لعنصر هام فى الأساطير الكبرى : هو وحدة الوجود
الإنسانى فى جوهره ، برغم تشتت مظاهره ، وتناثر جزئياته .

٤ - وإذا كان لكل رمز حياته الخاصة ، ودلالاته الدقيقة المتميزة
داخل النص الشعرى ، فان ذلك لم يمنع أن تتردد بعض الرموز فى كثير
من الأشعار بمعان متقاربة على نحو ما تردد « يهوذا » فى التعبير عن الخيانة
الرخيصة ، أو الندم المر . . ولم يمنع أن تدور جملة من الرموز فى إطار
دلالات معينة ذات صلة بالتطور الاجتماعى والحضارى الذى نمر به . . كما
دارت رموز المسيح وتموز والعاذر فى إطار فكرة البعث . . فكانت تعبيراً
شعرياً عما تعانيه هذه المنطقة من إحساس بالركود وما تتوفز إليه من رغبة
فى الانفتاح على العالم ، وما تتوق إليه من حرية وتقدم . .

ومن الممكن عبر استخدام هذه الرموز رصد بعض التطورات الاجتماعية
على نحو ما نلاحظ فى استخدام « المسيح » كرمز شعرى . .

فى شعر شوقى ، كثير من الإشارات إلى شخصية السيد المسيح وما فيها
من طيبة ورحمة . وطهارة ، ونبل ، ويسرى هذا المعنى فى شعر المدارس
الشعرية فيما قبل الحرب العالمية الثانية . . يكاد يمثل قول الشاعر على الجندى :
خلقت كعبسى لا أجن ضغينة . ولا أطوى ضلوعى على غدر^(١)

ممتط . أنملا . كأنمل عيسى . صورت رحمة وصيغت نوالاً^(١) .

أما في مدرسة الشعر الحر ، فنجد الإشارة إليه تكثر من زاوية عذابه وصلبه وتضحيته . . ولعل الاستخدام الأول كان يتفق مع معتقدات الشعراء التي لا تخرج عن المفهوم الإسلامى : « وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم » ، فالحديث عن الصلب - والحالة هذه - خروج على هذا النص ، وتصادم مع المعتقد الدينى . .

غير أن شعراء الشعر الحر وقد توسعوا في استخدام الإشارات الأسطورية والتاريخية . . رأوا أن صلب المسيح ، وفدائه للبشر تكفيراً عن الخطيئة الكبرى ، يخدم هدفهم الفنى فى الرمز إلى التضحية المطلقة ، والفداء النبيل . . فلم يتوانوا عن استخدام هذه الصورة بغض النظر عن المعتقد الدينى . . فللفن أساليبه ووسائله الخاصة وللدين مذاهبه واتجاهاته . .

٥ - وكما لاحظنا كثرة الوصف والاشتقاق من صيغة « الإله » لدى المحددين من شعراء أبولو وأضرابهم . . نلاحظ فى مدرسة الشعر الحر هذه الكثرة المفرطة تنتقل إلى صيغة « الصليب » . .

فى ديوان البياتى - على سبيل المثال - أشعار فى المنفى ترد الصيغ .

* * ويصلبون الشمس فى ساحات مدينتى .

* * بالأمس مر من هنا .

صليبه : غصنان أخضران .

* * وفى السماء

كانت نجوم الليل كالأجراس

كالصلبان

(١) السابق . . فى مديحه لحب الدين الخطيب ص ٩٣ .

• • نحلم في ألف يسوع
صليهم في ظلمة السجون
• • يغنى طفله المصلوب في مزرعة الشاه^(١)

وفي ديوانه « عشرون قصيدة من برلين » نجد القمر المصلوب في الجدار ،
والأرض تستحيل إلى قفار ، تغمرها الصلبان والصلبار^(٢) .

وفي ديوانه « النار والكلمات » نجد « المغلوب فوق صليب كلماته
أبدأ مصلوب ، و « الاله على المفصلة » و « وأنت منى بلامدينة » صلييك
العذاب في المقاطع الخزينة » و « أقسمت يا جزائري الجديدة — أن أحمل
الصليب — ان اطا اللهيب^(٣) » .

والأمر قريب من هذه الكثرة في دواوين الآخرين — على وجه العموم
وهي ظاهرة تتصل بزاوية الرؤية لشخصية السيد المسيح ، فأروع ما يروعههم
فيها هو — كما أشرنا — موقف التضحية والفداء « وموقف الألم والمعاناة » .

وليس معنى هذا أن شعراءنا ، هنا وهناك ، كانوا موفقين في هذا
الاستخدام أو غير موفقين ، فالحكم بهذا أو بذاك رهن بتفحص السياق
الشعري الوارد فيه ، غير أن نظرة على ما أوردنا من نماذج ، وما أشرنا
إليه من مواضع وجود غيرها . . قد توضح لنا أن ورود الصيغة المشتقة
من « الآله » لم تكن تعنى — في أكثر الأحيان — دلالة غير ماتعنيه كلمة
« التعظيم » دون أن تمنحها ما في التأليه الأسطوري من دلالة على القدرة
والحضور ، والفعالية المتجسدة في مجموعة من الأحداث والمواقف الماثورة ،

(١) ط ٣ ص ١٢ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦٦ منشورات المكتبة الأهلية بيروت .

(٢) ط ٢ دار العلم للملايين ص ٨٨ .

(٣) ط دار الكاتب العرب . ص ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٥٦ ، ١٧٥ .

وأن ورود الصيغة المشتقة من « الصلب » لا تختبئ معها في كل حين دلالة ذلك الموقف العيسوى العظيم ، وأبعاد ما في تضحيته من عناء ونبل وعظمة .. وبذلك تقف كثير من هذه الاستخدامات عند حدود الدلالة اللغوية التي تستطيع أن تمنحها الكلمة المباشرة ، فضلا عما كان يمنحه اللجوء إلى الصورة الشعرية من خصيب الدلالة وثرأ المضمون .

ولعل هذه الاستخدامات — في بعض الأحيان — تعوق السياق العام للقصيدة عن أداء دوره الطبيعي ، بما قد تحمله من معان أو دلالات لا تتناسب مع طبيعة التجربة أو الموقف التي تريد القصيدة أن تؤكده ، على نحو ما نرى في قول البياني :

أقسمت يا جزائري الجديدة

أن أحمل الصليب

أن أطأ اللهيب

فلا ريب أن حمل السلاح هنا كان أنسب من حمل الصليب وان الجزائر كانت في حاجة إلى مناضلين أشداء أكثر مما كانت في حاجة إلى مثاليين ، يستعذبون التضحية في خضوع لا مسوغ له ، على نحو ما توحى « أحمل الصليب » هذه . . من تلذذ بالعذاب ، ورضاء بالقضاء وبالمكتوب .. وهي معان يرفضها المنطق الثوري ، الذي يصير على حمل السلاح ، وفرض إرادة القوة . .

٦ — وكان نتيجة لتركيز نظرة الشعراء حول هذه الزاوية من حياة السيد المسيح أن رأينا قصائد مستقلة تدور حول معنى « الصلب » وتتأمل فيما انبثق عنه من مواقف . .

فالشاعر كيلاني حسن سند يصور في قصيدته « البعث »^(١) الشاعر والمفكر ، وقد تدلى رأسه على الصليب ، واثيرت حوله الغوغائية مسوقة بأهواء الطغاة ، تصيح له بالرجم ، وتصمه بالعبث والافساد وتتلهى بما صنعه السامرى بديلا عن الحق والعدالة ، التي كان المصلوب بشيراً لهما بينهم . وظن الطغاة أنهم قد قضوا عليه ، غير أن حكايته ظلت تتلى ، ظلت كل عجوز تنم عليها صغيرها ، إلى أن تأذن الفجر للشعب :

من يومها عاد حيا . . للأرض . . من مات قتلا

وقد بدأ الشاعر قصيدته بتصوير شخصية تائر عام ، تشهد حياة الأمم في كل يوم ، وينجح الطغاة في إثارة احقاد العامة عليه . . هكذا كان المسيح ، وكان سقراط ، وابن رشد ، وأضرابهم من حملة الفكرورواد الحرية والتقدم . .

في كل يوم صليب . . عليه رأس تدلى
عيناه بئران فاضا بالحقد ، سيفان سلا
والقيد في معصيه حولهما خلت صلا
وموكب من عرايا . . أضلهم من أضلا
تحدروا مثل سيل . . من تلعة قد أهلا
لم يعرفوا عنه شيئاً ، إلا الأقل الأقلا
صاحوا وقالوا : ارجموه . . ففيه ابليس حلا

ثم يستمد الشاعر من حادثة صلب المسيح بعض الأوصاف الخاصة
المعروفة :

(١) من ديوانه « قبلما تسقط الأمطار » ص ٣٨ .

فتجوه بشوك ، وأحكموا القيد فتسلا
دقوا المسامير فيه ، صبوا له الزيت مغلى
قالوا له : جئت تغوى شبابنا كى يضلا

ويقتبس من قصة السامرى الذى صنع لبني إسرائيل عجلا ذهباً له
نخوار ، ففتنهم عن التوحيد فى غيبة موسى . . وبذلك يرتد بنا إلى ما قبل
المسيح :

وبينهم سامرى من عسجد صاغ عجلاً
وقال : هذا اله فهمموا . . ما أجلاً

ثم يعود إلى شخصية السيد المسيح مستمداً من حياته وكلماته بعض
الملامح :

لما رأهم خرافاً أضاعت الذئب جهلاً
وعصبة قعد أرادوا له شقاء وذلاً
بسكى يجب عليهم ، فأثبت الدمع فلا
وقال : يا قوم إني ظننتكم لى أهلاً
ما جئت أحمل ظلماً ، بل جئت أحمل عدلاً
واخيراً ينطلق إلى ملامح « الثائر العام » . .
وثورة كى تهبوا فتطردوا المستغلاً

وهكذا « مجدل » من سمات وكلمات السيد المسيح ، وأطماع ومبادئ
ومصير كل ثائر عظيم ، شخصية المصلوب « كل يوم » من أجل الحق . .
غير أن هذا المصلوب فى كل زمان ، برغم انقضاء حياته ، تبقى
دعوته وكلماته وأحداث حياته قصة تروى لتؤثر فى مصير الشعوب ،
وتصنع فى غدها الحياة ، وبهذا يتم « البعث » للثائر المصلوب . .

ومات . . لكن شيئاً منه على الأرض ظنلا
ومرعام فعام . . وقصة الصلب تنسلي
حكاية من عجوز تنيم في الليل طفلا
ظلت مع الناس تنمو كالأرض بالنبت حبل
ومثلما الأرض تسلي بما أجتته قبلا
من نومه هب شعب ، من طول مانام ملا
فابصر الفجر يبدو خلف السحاب كخجلي
فقال يافجر أقبل وشده فأطلا
من يومها عاد حيا للأرض من مات قبلا

وبقدر ما أصاب الشاعر من توفيق ، قصرت بعض أدواته الفنية
في بعض الأحيان فعدل عن التعبير بالصورة الشعرية الموحية إلى تقريرية —
أحيانا — قد تضعف من القيمة الفنية للقصيدة ، كما اضطر إلى بعض القوافي
القلقة في موضعها ، وإلى استخدام بعض الصور الساذجة كالفجر يبدو
خلف السحاب كخجلي ، وشده فأطلا . . وجاءت القصيدة في حاجة
إلى بعض التركيز ، فقد استدرج الشاعر إلى السرد وإلى الترهل . . ولو أن
الشاعر وفق إلى غير هذا البحر القصير ، وإلى غير تلك القافية الصارمة ،
واختار بحراً يتفق مع النفس القصصي ، كالخفيف مثلاً ، وعمد إلى قصر
التعبير على الصورة الشعرية وتركيزه لأصابت القصيدة حظاً أكبر من
التوفيق . .

٧ — والأساطير لدى خليل حاوي هي قاموسه الثرى . الذي يستخرج
منه مفردات لغته ، ويثري به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجر في نفس
قارئه — من خلاله — طاقات من الاحساس بالكون وبالحضارة ، وبهموم
الإنسان المعاصر ، ومصير الوجود العربي الممزق بين الماضي والحاضر ،

وبين الشرق والغرب ، ... على أن ذلك كله يشف عن نفسية شاعر شديد الحساسية بمأساة وطنه ، شديد الرغبة في استعادة الحياة عبر مرابعه لجمالها ونضارثها ، وسابق خصبها .

والأساطير لديه متنوعة الروافد . . . قد استخلصت من مصادرها الأولى بحساسية مرهفة ، واندجت في كيان القصيدة الجديد حتى أصبحت جزءاً منه ، يشع من داخله بالمعاني والأحاسيس التي تنبض بها تجربته بما فيها من تفرد وخصوصية . . فالرموز لديه تخضع لتجربته وتذوب فيها ، وليست تقودها ، أو تتسلل من خلال ذهنه . .

ولئن كان قد اتخذ من « السندباد » علماً على تجربته الشعرية منذ مطلع ديوانه الأول ، في قصيدته « البحار والدرويش » :

بعد ان عانى دوار البحر ،
والضوء المداجى ، عبر عتات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ، عن موت محيق

* * *

حط في أرض حكى عنها الرواة^(١) .

واعتبر نفسه راحلاً أبدياً في سبيل المعرفة ، فإنه افصح أحياناً عن إسم « السندباد » واكتفى أحياناً أخرى بالحديث عن الرحلة والمغامرة ، ومشقات التطلع والبحث . .

وقد حاول — عبر هذا الرحيل — أن يعثر على اللغة الفطرية البكر . .

(١) نهر الرماد ص ٢٣ ، ٢٤ .

ففي قصيدته « النأى والريح » من ديوانه الثانى (١) ينصح لنا عن نهجه الشعرى :
وتفهمه للخلق النفى ، وللغة الشعر . . حين يصدر تلك القصيدة بقول مالمه :

« يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التى تصنع الوجود » .

فهو إذن — يبحث عن لغة الانسان الأولى التى تحمل كل آثار الاحساس
المتنعم بمشاهد الوجود ، وطريقته إلى تلك اللغة طريق صعب :

دربى إلى البدوية السمراء

واجات العجين البكر

والفجوات ، أودية الهجير

وزوايع الرمل المرير

تعصى وليس يروضها .

غير الذى يتقمص الجمل الصبور

وبقلبه طفل يكور جنة

غير الذى يقتات من ثمر عجيب

نصف من الجنات يسقط فى السلال

يأتى بلا تعب حلال

نصف من العرق الصيب

الشوك ينبت فى شقوق أطافرى

الشوق فى شفتى يمرج باللهيب

فالعودة إلى اللغة الأولى للانسان . . عودة مضمية ، ولكن هذا العناء
لاقيمة له بدون القلب الشاعر ، الذى يلهو مع الوجود كأنه طفل يصنع
عوالمه لنفسه . .

(١) انظر ديوانه « النأى والريح » ص ٢١ .

ومع هذا فليس بالحليم وحده يأتي الشعر ، الموهبة ضرورية :

نصف من الجنات يسقط في السلال

يأتي بلا تعب ، حلال

ولكن الخلق الفنى لا يأتي بدون معاناه :

نصف من العسرق الصيب

الشوق ينبت في شقوق أظافرى

الشوك في شفتى يمرج باللهيب

وحين تم نعمة الخلق نهض العبارة كأنها صبية جميلة ، راغبة ومتمنعة

معا ، تفصح ولا تفصح :

في وجهها عبق الغريزة

حين نصمت عن سؤال

نهضت تلم غرور نهديها

وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال .

ومع أن الشاعر قد ابتعثها من لغة القبائل الأولى ، إلا أنها بصورتها

الجديدة تزهو كأنها خلقت من جديد . . ولذلك فهي تنفض عن جدائلها

آثار الرمال ، آثار الماضي ، حتى لتخال أن ليس لها صلة به ، مع أنها . .

وآثار الرمال عالقة بها — منزعة منه . . وهذا تصوير دقيق للغة الشعر التي

يريد الشاعر أن يحملها من الدلالات ما توحى به لغة الفطرة ، لغة الأساطير

ومع ذلك يظل لها بريق الجدة ، وطراوة الخلق الأول ، وسمات التفرد

الباهرة . .

ولعل هذا أصدق وصف للغة خليل حاوى الشعرية ، فهى محملة

بالدلالات الأسطورية ، مع أن الشاعر يسمها بميسم نفسه ، ويطبعتها

بطابع تجاربه ، حتى ليعطى لها رونق الجدة والخصوصية ، مع أن لها —

في الحقيقة — مذاق الحمر المعتقة ، ودلالة الكلمة العريقة ذات التاريخ المعنوي الطويل .

والشاعر — وان كان يغوص في طبقات الماضي ليعود بلغته الشعرية فانه يعود ثانية ليستخدم هذه اللغة في الاستبطان الذاتي والانساني معا ، حتى تمثل في رواه :

التربة السمراء في بدء الخليقة
يكرا ، لأول مرة تشهى
بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجمها
وتستمرى بروقنة .

وقد قلنا إن « السندباد » كان علماً على تجربته الشعرية الكاملة . .
ففي ديوانه « نهر الرماد » قد بدأ بالرحيل من أجل المعرفة والبحث
عن ماهية الوجود ، وانتهى بديوانه في نهر الجنوح ، والتطلع إلى ازدهار
الحياة ونضارتها عبر جيل عربي جديد :

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً
اضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد .

أى انه بدأ التشوف للمعرفة من خلال الفكر المجرد ، ثم انتهى إلى
استلهاهم التجربة الاجتماعية ، ومعاناة الحياة . .

وفي « الناي والريح » — ديوانه الثاني — واصل الإيمان بالبعث العربي ،
صامداً أمام زعازع الشك التي حاولت أن توهم منه ، وأن تسخر بالمستقبل

الحضارى للعرب . ثم انتهى بمعاينة البعث فى بشارته لأتمته بأنها ستعود
إلى سابق ازدهارها :

دارى التى تحطمت . . تنهض من أنقاضها
نحتلج الأخشاب ، تلم ونحيا قبة خضراء فى الربيع

* * *

ما كان لى أن أختنى بالشمس . .
لو لم أركم تغسلون - الصبح - فى النيل ، وفى الاردن ،
والفرات من دمعة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس ،
ظل طيب ، بحيرة بريئة . .

أما فى ديوانه الأخير « ببادر الجوع » فقد بدا مليئاً بالألم العظيم ،
كسير القلب والروح ، وهو يعبر عن مرارة انتظاره وسأمة وشكوكه
الكثيرة فى الانبعاث الذاتى العربى ، وتصوره من بلادة الاحساس يقيم
التطور والتقدم والحضارة بين مواطنيه ، وهذا الموات الذى يغتال الحياة
فى كل بلد عربى :

ماذا سوى كهف يجوع
فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح الخط المخوف فى فتور
هذى العقارب لا تدور
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق ، تستحيل إلى عصور

ولعل هذه المواقف الثلاثة للشاعر . . تمثل مراحل ثلاث مرت بالنفسية
العربية المعاصرة . حين بدأت متسائلة عن ماهية وجودها عبر الآف من

التشويهاً التي حفرتها بنفسيتها عصور التخلف والضياع .
 نحن من بيروت مأساة ولدنا
 بوجوه وعقول مستعارة
 تولد الفكرة في السوق بغيا
 ثم تقضى العمر في لفق البكارة

ثم وجدت أمتنا نفسها في استعادة وجهها العربي ، وتركز نضالها
 السياسى حول الوحدة . . ثم طال الأمد وارتحت جريحه العار ، ينزف
 قلبها من حراب أبنائها قبل أن تنشب فيه مغالب الأعداء .

هذا التناظر بين نفسية الشاعر والنفسية العربية — إن صح التعبير ليس
 تناظراً خارجياً أو مفتعلاً ، بل هو علاقة حميمة بين الجزء والكل . . تمثل
 ملمحاً عميقاً من ملامح شاعرية خليل حاوى . .

وهذا التناظر لا يجابهنا من خلال خطايات واهنة الصدى في نفس
 المتلقى ، ولكنه يشع ويتسرب إلى نفوسنا من خلال ما استخدمه شاعرنا
 من الرموز والمواقف التاريخية والميثولوجية في تلقائية فنية ، كأنما تتنفس
 روائه من خلال هذه الرموز والمواقف وكأنما يغمس قلمه في بحيرة الأساطير ،
 فتخرج رموزها فيضاً تلقائياً من وحي التجربة الشعرية . وليست ملصقات
 ذهنية على جسد القصيدة . .

وداخل هذا الشعار الكلى لتجربته (السندباد) نثر كثيراً من الرموز
 الفنية ، واستخدم كثيراً من الأساطير ، وقد انجمت بالنسيج الشعرى —
 على نحو ما أشرنا — حتى يصعب ان نتحدث فحسب عن أسطورة بعينها ،
 لأنها قد ارتبطت بعلاقات كثيرة داخل قصيدته الشعرية ، فليس لديه
 تموزيات على نحو ما نجد عند السياب — مثلاً — وخير ما نتلقى به نتاجه

الشعري أن نخلله ، ونحاول أن ننفذ من خلال نصوبه إلى الأساطير التي استخدمها . .

ففي قصيدته « البحار والدرويش » — من ديوانه الأولى — يطالعنا بالعودة إلى الدروشة والتصوف طريقاً لاستنباط المعرفة بعد أن عجزت به الرحلة الشخصية ، والاجتهاد الفردي مع « يوليس » وعجز به العلم مع « فاوست » عن أن يؤديا به إلى طريق اليقين فاختر أن يرحل إلى ضفاف « الكنج » مبتعداً عن كل ما تلقاه من الحضارة الغربية من اعتداد بجهد الفرد واعتزاز بوسائل الخس ، واعتماد على « الآلة » في تقنين الأشياء ، وهاهو يصف ما أصابه من حيرة ولوعة ، واخفاق بعد إخفاق ، قبل أن يعود إلى الشرق العريق :

بعد ان عانى دوار البحر
والضوء المداجى عبر عتبات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقاً للغريق
وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق
بعد ان راوغه الريح
رماه الريح للشرق العريق

وهذه الكلمات الموجزة يدين الحضارة المادية المعاصرة ويبحث له ولوطنه عن طريق يحقق للانسان سيادته في الكون ، وخلافته لله في أرضه . .
يبحث عن معرفة كونية شاملة ، لا تجزئ الانسان ولا تنكر لروحه ،

ولا تسامر أهواءه ، ولقد اخفق الشاعر ، وأخفق معه الإنسان المعاصر ،
عن أن يجد ملكوت الله يتحقق على أرضه في إنسان الحضارة المعاصرة
التي ترهق مشاعره بتكاليف المادة ، ومن ثم فإن عودته إلى الشرق عودة
مليئة بالأمل مفعمة بالحنين إلى أن يعود للشرق — موطن الشاعر — تالد
حضارته ، التي عرف الإنسان خلالها — قديماً — كيف يحيا كريماً ، في
ظل نظرة كلية للكون وللحياة ولمكانة الإنسان :

حط في أرض . . . حكى عنها السرواة
حانة كسلى ، أساطير ، صلالة
ونخيل فاتر الظل ، رخی الهيئمت
مطر ح رطب يميم الحس في أعصابه الحري
يميت الذكريات
والصدى النأى المدوى
وغوايات الموانى النائيات
آه لو يسعفه زهد الدروايش العراه
دوختهم « حلقات الذكر » فاجتازو الحياة
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرشت رجلاه في الوحل ، وبات
ساكنا ، يمتص ما تنفججه الأرض الموات .
في مطاوى جلده ينمو طفيلي النبات
طحلب شاخ على الدهر ، ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق
حظه من موسم الحصب المدوى في العروق

رقع تزرع بالزهر الأنيق جلده الرث العتيق . .

وفي هذه الصورة التي ينقلها الشاعر نقلا وصفيًا ماهرا ، والتي تعرف عن صداها الكثير في الأدب العالمي ، الذي حاول أن يصور بعض الرياضيات الروحية الشائعة في بلاد الشرق الأدنى وبخاصة ضمن مجموعة العقائد الهندوسية القديمة .

فأنا تول فرانسس يحدثنا في قصته الشهيرة « تاييس » عن راهب هندي نذر أن يغرس جسمه في التربة مدي عمره ، وأن يظل صامتا تجاه الحياة ، وأن يرسل روحه عبر هذا الثبات المطلق لتجوب خفايا الوجود ، كطريق من طرق التنزه عن ملابسات الحياة الجسدية والخلوص الروحي لاستشفاف الحقيقة ، وقد امتد شعره واستطال ، واختلط مع الأعشاب والنباتات ، وتحققت بهذه الصورة وحدة ظاهرية بين عالم الانسان ، وعالم الموجودات الأخرى .

غير أنا نحس وشاعرنا يصور هذا المنظر بخيبة أمل فاجعة تتسلسل إلى نفسه . . قبل أن يحاور الدرويش ، واحساس تلقائي بأن هذه الصورة ليست إلا انعزالا عن مجرى تيار الخصب في الحياة ، الخصب المدوي في العروق ، وأن ما يشاهده الشاعر ليس وسيلة من وسائل المعرفة بقدر ماهو وسيلة من وسائل إعدام الانسان ، ولامانة خصائص الحيوية والازدهار في نفسه ، فليس عجيباً — إذن — أن ينتهي الحوار مع هذا الدرويش المنزوع في التربة ، المختلط بالنبات ، برفض الشاعر لهذا الطريق أيضاً ، وبمرارة الاحساس بعدم الوصول إلى لحظة اليقين . . .

— خلني . . ماتت بعيني منارات الطريق

خلنى . . أمضى إلى مالست أدرى

* * *

خلنى للبحر ، للريح ، لمسوت

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينه منارات الطريق

مات ذاك الضوء فى عينيه مات

لا البطولات تنجيه ، ولا ذل الصلاة

هكذا ينتهى الشاعر إلى الرحلة من جديد ، وإلى محاولات الاستشفاف والتعرف وتلمس حقيقة الكون والحياة . . وكأنه قدر على الانسان الشاعر المفكر فى هذه الحياة أن يظل متطلعا إلى المعرفة باحثاً عن اليقين ، مبحراً عبر التجارب المريرة المحففة دونما ملل ، بل فى لذة تشبه لذة المتصوفة الذين قالوا « لذتنا فى الشوق لا فى الوصول » . .

وفى الحوار الذى دار بين الشاعر وبين الدرويش تعرف أن الدرويش يكاد أن يكون رمزاً للانتظار الانسانى الطويل ، عبر عصور وعصور ، انتظار الانسان للحير ، وللحق ، للعدالة ، وللمعرفة « انتظار لقيحة مطلقة ثابتة :

قابع فى مطر حى من ألف ألف

قابع فى ضفة الكنج العريق

طرقات الأرض مهما تنناهى

عند بابى تنهى كل طريق

وبكوخى يستريح التوأمان

الله ، والدهـر السحيق

ولكن هذا الانتظار عندما يظل ثابتاً ، دون أن يتحول في الزمان
والمكان ، ودون أن يتحول إلى تجربة حية ، مفعمة بالمعاناة ، هو لون من
ألوان الموت الذى لا يدري - فى الحقيقة - عن الحياة وقيمها شيئاً . .

غير أن الدرويش - الشرق القابع فى نظرة ثابتة ميتة إلى الحياة والحقيقة ،
القانع من نصيبه بالعزلة عن تيار التجارب الخالقة - يتهمكم بالحضارة
الغريبة ، ويرسمها بصورة موحشة منفرة على تعاقب أطوارها فى أثينا ثم
روما . ثم فى عالمنا المعاصر ، فهى لم تكن بنظر الشرق سوى :

فورة فى الطين من آن لآن
فورة كانت أثينا ثم روما
وهج حمى حشرجت فى صدر فاني
خلقت مطرحها بعض بثور
ورماد من نفايات الزمان

والحضارة الغربية فى نظر الشرق منذ أن تخلت عن النظرة الكونية
التي تربط الانسان بالعالم اللامتناهى حوله ، ليست - مع ما تملكه من
آلات الدمار - سوى :

طفل من مواليد الثوانى
ويداً شمطاء من أعصابه تنسل أكفانا له ، والموت دان
وترانى قابعاً فى مطر حى من ألف ألف . .

والشاعر ينتزع من عالم الأسطورة قاموسه الشعرى ، وصوره ليتم
من خلالها اعطاء بناء القصيدة ، متمشياً مع هذا الامتلاء الوجدانى بالكون
وبهموم الانسان ، الذى يميز الحس الأسطورى أو حس الانسان الأول

بالحياة: كما نجده من خلال عوالم الأساطير القديمة ، التي تحمل زخما من الاحساس بالفجيعة . . .

فشاعرنا لا يتحدث عن حب الغرب للتدمير ، وولع الحضارة الحديثة بالحرب ، مكتفياً بأن يعلق عليه ذلك اللفظ الأسطوري العريق « الغول » . . ولا يتحدث عن ثبات النظرة الشرقية للوجود ، وذلك التواكل الذي يستولى على النفس الشرقية « وهى دائماً فى انتظار مستمر لمعجزة تتحقق ، ومن يراجع هذا الانتظار فى الديانات والعقائد الشرقية ، يحس بمدى صدق الشاعر ، ورهافة التقاطه لذلك الملمح الخالد من ملامح النفسية الشرقية ، وقد عبر عنه بلفظة موجزة وموحية :

قابع فى مطرحى من ألف ألف

والآلاف تتعدد فى البيئات الشرقية عبر الحكايات الشعبية والأساطير القديمة للدلالة على الكثرة ، وفوات التحدد . .

ويوحى الشاعر بمدى ما تفرط فيه النفسية الشرقية من ثقة مطلقة بنفسها وهى سلبية عاجزة ، حين يقول على لسان الدرويش مخاطباً الشاعر :

أترى حملت من صدق الروى مالا تطيق

وهنا يكون الشاعر قد استنفذ صبره أمام هذا الغرور ، فيقول فى ضيق « خلنى . . » . . ويرتد عن الشرق محزوناً : « ماتت بعينى منارات الطريق » . . ومن ثم يبدأ الرحلة باحثاً أدياً عن - المعرفة . .

لأنجد فى هذه القصيدة شخصية أسطورية بعينها ، بقدر ما نجد أجواء الأسطورة ، وتنفس الشاعر بأحاسيس الانسانية من خلالها ومعاناته معاناة جديدة لما عاناه أبطال معروفون عبر تاريخ الانسانية ، وعبر أساطيرها ،

بحثاً ومعاناة وانهماكاً ، وتطلعاً إلى البحث من جديد . . . كشف الكلمات والصور عن هؤلاء الأبطال ، دون أن تفصح عنهم ، وكثيراً ما يلوح « السندباد » بتوق جديد إلى المعرفة ومعاناته من دوار البحر ، وانتقاله من ميناء إلى ميناء . . . وقد أفصح الشاعر عن اسمه في ديوانه الثاني . . . مما سيكون سبيلاً لمحدث عنه عند رصد هذا النموذج الأسطوري في الشعر المعاصر . . .

وقد تشلت إلى لغة الشاعر في هذه القصيدة ، وفي قصائد أخرى ألفاظ من اللهجة العامية اللبنانية (شرشت رجلاه ، بحر السم . .) تعوق القارئ العربي غير اللبناني — عن المتابعة ، وعن الامتلاء بمعطيات القصيدة ، وهذا هو الدرس الذي نخرج به من تطعيم الشعر الفصيح بألفاظ من اللهجات المحلية . . بل هذا هو الدرس الذي نخرج به من التعصب للآداب اللهجية ، أنها ستخرج نتاجاً إقليمياً في وقت نحن أشد فيه إلى التجميع ، وإلا تفرقنا كما تفرقت الأمم من حول بابل عندما تشتت الألسنة ، وعز التفاهم . .

ولعل هذا التحليل للقصيدة قد أوقفنا على نهج خليل حاوي في استناد لغته الشعرية وصوره إلى المعجم الأسطوري ، المتعدد الروافد ، وفي اتكاء المبنى الكلي لقصيدته على نظير أسطوري يشيع في أطراف القصيدة ، ولقد كان هذا النظر في قصيدته هذه رحلة السندباد وتوقه إلى المعرفة . .

٨ — وتأثراً باليوت في « الأرض الخراب » وجد السياب في الايقاع الأساسي للطبيعة في أساطير الحضارات الزراعية الأولى . . ايقاع تتابع الجذب والازدهار ، موت الحضرة ثم انبعاثها من قلب التربة الموات . . وهي الأساطير التي أشرنا إليها غير مرة ، كما أشرنا إلى الوشائع التي توثق صلتها بصليب السيد المسيح وقيامته . . وما في صلبه من معنى التضحية

وفداه الانسانية لتحيا - بعد ذلك - محررة من نير الخطيئة الأولى . .
فكل من تموز والمسيح مات من أجل غاية ، وضحى في سبيل الازدهار
المادى والمعنوى ؛ وقد كان السياب يحس بحاجة بلاده إلى الحصب ،
ويذوب كمداً مما تعانيه من جذب وإملاق ؛ ومن ثم أمده هذه الأساطير
بالمعادل الموضوعى، للتعبير عما يحس به نحو بلاده من جذب ومن رغبة
في ازدهارها ، ومن حاجة هذا الازدهار إلى التضحية من الجيل العربى
المعاصر ، ومن الشاعر على السواء ، ومن ثم توحدت في شعره صورة
تموز والمسيح والشاعر :

أبها الصقر الألهى الغريب
أبها المنقضى من « أولب » في صمت المساء
رافعاً روحى لأطباق السماء
رافعاً روحى « غنيميدا » جريحاً
صالباً عني تموزاً مسيحاً^(١) .

وأضحى هذا التوحد ، وهذه الرؤية للواقع العربى ، مفتاح تفهم
لفن الشاعر ونفسيته في أخصب مراحل الشعرية . . أعنى المرحلة التى
أنتجت أكبر دواوينه « أنشودة المطر » ففيه تنحل رموز هذه الأسطورة ،
وتتناثر الرؤى والبشارات ، بلغة هذه الرموز ، وعن طريق توظيفها في
التعبير الشعرى ، وفي المبنى الكلى للقصيدة^(٢) . .

(١) أنشودة المطر - قصيدة « رؤيا في عام ١٩٥٦ » ص ١١٦ وما بعدها .

(٢) للشاعر : أزهار ذابلة : بغداد ١٩٤٧ ، أساطير : ١٩٥٠ . ويمكن أن يقال عنهما
انهما يضمان المراحل التمهيدية لاكتمال الشاعر الذى يتضح في دواوينه التالية : أنشودة المطر :
دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠ ، المعبد الفريق : دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٢ ،
منزل الاقنان : دار العلم للملايين ١٩٦٣ اقبال وشناشيل ابنة الجلجى ، نشر كل منهما مستقلا عن
دار الطليعة - بيروت ١٩٦٥ ثم نشرافى مجلد واحد ، طبعات ثلاث ، بين يدى ط ٣- ١٩٦٧ .

مضافا إليها بعض المصادر الأخرى . . كالمصدر الصيني لقصيدته . .
« من رؤيا فوكاي »^(١) والمصادر الإغريقية لأوديب وسيزيف وغنيميد
وسبروس وأبو لو - في عديد من قصائده ، واستخدامه « بعل » وهو
المقابل الفينيقي لتموز البابلي ، في قصيدته « مرحى غيلان »^(٢) وآئيس مقابله
عند سكان آسيا الصغرى في قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ »^(٣) . .

غير أن الموت - كمصدر للنصب والبعث والازدهار - وهو المغزى
الأساسي في الأساطير الزراعية الكبرى ، وفي قصة صلب المسيح - ظل
المحور الأساسي في شعر السياب ، وفي رؤيته للواقع العربي ، في ديوانه
« أنشودة المطر » بل وفي رؤيته لواقعه الشخصي ، وظروفه المريرة ، التي
بلته بمرض هدد حياته . . فحين يستمع إلى نداء ابنه : « بابا » . . يحس
بأنه يبعث من جديد ، وان « تموز » يعود :

تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ربيع

وتحمل هذه القصيدة صورة مثل لاتحاد الشاعر برموز هذه الأسطورة ،
وعمق رؤيته لواقعه الشخصي ، وللواقع القومي ، من خلالها :

« بابا . . بابا . . »

ينساب صوتك في الظلام إلى كالمطر الغضير
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير
من أي رؤيا جاء ؟ أي سماء ؟ أي انطلاق ؟

(١) أنشودة المطر . ص ٤٦ .

(٢) السابق . ص ١٨ .

(٣) أنشودة المطر . انظر ص ٤٣ ، ٥٢ ، ١١٦ ، ١٦٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ .

. . . وأظّل أسبح في رشاش منه ، أسبح في غير
فكان أودية العراق

فتحت نوافذ من رؤاك على سهادى : كل واد
وهيته عشتار الأزاهر والثمار ، كأن روحى
في تربة الظلماء حبة حنطة ، وصدّاك ماء
أعلنت بعثى باسماء

هذا خلودى في الحياة تكن معناه الدماء
« بابا . . » كأن يد المسيح

فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ربح^(١)

إلى آخر القصيدة . . حيث تتراسل رموز الأسطورة بكل وجودها
وتمتزج بمجموعة ثانوية من الرموز الأخرى ، تكشف دلالاتها ، وتخدم
موقفها العام ، وتعمق رؤية « الشاعر الفنية » . .

وقد كان السياب على وعى بالطريقة الصحيحة لاستخدام الأسطورة
في التعبير عن مضمونه المعاصر ، وما قد يحتاجه ذلك من تحطيم لميكانيكها
المتوارث ، والتغيير بالحذف أو الإضافة أو الاستبدال — في بعض مكوناتها . .
مع الالتزام بالإطار العام ، أو المغزى الكلى ، أو ما يظل وشيجة اتصال
بالمادة الموروثة . . على نحو ما أشرنا فيما فعله أندرية جيد وتوفيق الحكيم
وبالكثير في أسطورة « أوديب » ، وما فعله برناردشو والحكيم في أسطورة
بجماليون . .

وهكذا فعل السياب في بعض تعبيره بأسطورة تموز . . فهي — في

(١) انظر بقية القصيدة « أنشودة المطر » ص ١٨ - ٢١ .

التراث - تعبير يقيني عن عودة الحصب ؛ ولكن السياب متردد في الإيمان.
 بالبعث العربي - في بعض مراحل ، شاك في القدرة على تغلب تموز المعاصر.
 في نفص أكفان الموت ، والانتصار على كل عوامل الإفناء الداخلي.
 والخارجي . . فكان أن تحرك السياب - داخل الأسطورة - بما يتيح له أن.
 يعبر عن هذا المضمون الجديد :

ناب الحزير يشق يدي
 ويغوص لظاه إلى كبدي
 ودمي يتدفق . ينساب
 لم يغد شقائق أو قمحاً
 لكن ملحاً
 عشتار وتحقق أثواب
 وترف حيالي أعشاب
 من نعل يخفق كالبرق
 كالبرق الخلب ينساب
 لو يومض في عرق
 نور فيضي إلى الدنيا
 لو أنهض ، لو أحيا
 لو أسقى ، آه لو أسقى
 لو أن عروقي أعتاب
 وتقبل ثغري عشتار
 فكأن على فيها ظلمة
 تنثال على وتنطبق

في موت بعيني الألق^(١) . .

فيتحول دم تموز الجديد إلى ملح قاحل لا نبت فيه ، بينما تحول دم تموز
الأسطورة إلى شقائق النعمان ، وغدت عشتار الإلهية ذات الكيان النوراني ،
وصاحبة الأنفاس التي تهب الحياة - وهنا مزج بين شخصيتي عشتار وإيزيس
التي أنبتت الحياة وإرادة الخصب في جسد أوزيريس ، وحملت منه بحورس
بهذه الطريقة - لا نقدر على منح الحياة ولا على بث النور في ظلمة اللحد
المبهمة ، بل تنثال الظلمة من فيها طبقة إثر طبقة ، دون أن تترك ثغرة للرجاء
في أفق تموز :

وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فيها ظلمة
تنثال على ، وتنطبق

إن عطاء الشاعر - المتحد بتموز والمسيح - لم يستطع أن ينير سبيل
المواطنين - لم يستطع أن يخلص التربة ، لقد ضاع قربانه سدى :

هيهات أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعواد
لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت الباقي

وقد وصل الدكتور إحسان عباس من ذلك إلى أن السياب كان يؤمن

(١) أنشودة المطر - تموز جيكور - ص ٩٩ .

بالبعث حين يحس بالتفاوت ، وأنه في هذه القصيدة يذكر البعث كله ، لأنه
اختار العدم : الراحة الأبدية لنفسه وليكور . التي كانت ترمز إلى كل
ما يحبه على الأرض (١) . . .

ولئن كان هذا صحيحاً . . فاننا نضيف إليه : أن رصد الشاعر حركته
النفسية ، وانتقالها من التفاؤل إلى اليأس ، ومن اليقين إلى الريبة ، يثرى
شعره ، فضلاً عن رنة الصدق التي تصاحبه مقنعة به ، وأن الإيمان بالبعث
العربي كان الطابع الغالب على شعر السياب . . وما قد يشوبه من ريبة
ويأس - أحياناً - ليس إلا صورة أخرى من التلهف على البعث . والإحساس
بتأخر مقدمه ، على نحو ما نرى لدى الشاعر نسيب عريضة في قصيدته
« النهاية » التي يقول فيها :

كفونوه ، وادفونوه ، أسكنوه . . هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق (٢)

فهى على ما تفيض به من ذم لتواكل الشعب العربي . وتعنيف شديد على
استكانته ، تشف عن حفز للهمم ، وإثارة لشاعر النقمة . .

ولقد كان ثمة لدى السياب - في قصيدته السابقة - رغبة مغالبة في أن
يتجاوز هذا الشك الذي يصبغ الاوحة بالسواد . . وأن يتفتح على « جيكور »
- قرية الشاعر ، ورمز العراق حيناً ، والوطن العربي حيناً آخر في شعره ،
كما أنها رمز البراءة والطهر في كل حين - وقد تماوجت بالنور والخضرة :

جيكور . . . ستولد جيكور

(١) بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعر . ص ٣٢٥ .

(٢) الأرواح الحائرة ص ٦٥ .

النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحى
من غصة موتى ، من نارى
سيفيضى البيدر بالقمح
والجرن سيفضحك للصبح
والقرية دارا عن دار
تتماوج أنغاماً حلوة

ونتيجة لتوقه للبعث ، كانت القصيدة - وهى تعبير عن لحظة من
لحظات الريبة والتشاؤم - فى ثلاث مقاطع : فى المقطع الأول يصور
الشاعر عدوان الخنزير على تموز وتدفق دمه ، وفى الثانى تعبير عن بعث
جيكور بدون تموز الذى حاولت عشتار - سدى - أن تنفث فيه سر الحياة :

جيكور ستولد . . . لكنى
ان أخرج فيها من سجنى
فى ليل الطين الممدود
ان ينبض قلبى كاللحن
فى الأوتار
لن يخفق فيه سوى الدود

وفى الثالث استبعاد للبعث بدون تموز : لأن ميلاده إيذان ببعثها :

هيات . . أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادى

وحرى بالقصيدة أن تفهم فى ضوء الأصوات الثلاثة التى تصور صراع
مستويين من مستويات التعبير الرمزى : . مستوى التعبير بتموز كرمز

خالد لتجدد الحياة ، وعودة الخصب للتربة ، وتعاقب فصول العام . . .
 والتعبير بتموز كقناع للشاعر في مداه الشخصي المحدود : فالشاعر كانسان
 مطاردا لا محالة بالموت والفناء ، ومن ثم فإن الحياة مستمرة رغم فناءه الشخصي
 فالسياب وهو يعبر عن تموز في جانبه الخالد . امتداد الحياة ، وفاعلية
 الفكر . . يحمل يقين البعث متجاوزاً عن وجوده المحدود ، وذاته الداوية ..

أما حين يتوحد لديه فكر الشاعر وذاته ، ويهجس له المرض بخواء التفرقة
 بين شخصه وفنه ، ويلهب حقه على المجتمع الذي آلمه طويلاً ، ولم يهيئ
 له ما يستحق من حياة كريمة . . فانه يتوعد الحياة بالفناء ، وباستحالة البعث :

هيات . . . أتولد جيکور

إلا من خضة ميلادى . . .

وهذا الوعيد ليس إلا ابناً شرعياً لرغبة الشاعر المريض في العافية ليشهد
 مع بلاده لحظة البعث ، ويجنى - مع شعبه - حصاد التضحيات . .

فثمة ثلاثة أصوات في القصيدة كما قلنا

صوت تموز كشخص فان يموت وتبقى الحياة . .

وصوت تموز كفكر خالد يهدد بالموت فتتمتد الريبة بموته إلى بعث
 الحياة . .

وصوت تموز (ذات الشاعر وفكره معاً) يوعد الحياة بالموت إن
 اعتدت على وجوده ؛ لأنها لا تولد إلا من خضة ميلاده . .

وفي وسط هذه الكثافة الرمزية لا نسلم أن القصيدة تعبر عن إنكار
 للبعث كله . . فهي لا تحمل - فحسب - دمدمة الوعيد ، ويقين الموت . .
 ولكن تتقدم إليه على حذر ، وتمهد له في تردد ، بل تقرر ضده أحياناً :

جيكور ستولد جيكور

النور سيورق والنور

في المقطع الثاني . . الذى يرمز فيه موت تموز إلى فناء ذات الشاعر ،
وبقاء فكره وفنه وتضحياته التى ستبعث منها جيكور :

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى ، من نارى . . .

وإذا كان السياب فى هذه القصيدة - على كل تأويل - يتصور من
عذاب التضحيات ؛ فانه فى قصائد أخرى يتقبل هذه التضحيات ، ويرحب
بها ، ولعله عن إيمان قد اختار أسطورة تموز . واختار من تاريخ المسيح
لحظة صلبه - وهو أحياناً يمزج بين الشخصيتين ويجعلهما رمزاً واحداً -
لتكون الوعاء الذى ينضج فيه بشرى البعث لأتمته من خلال التضحيات . .
وقصيدته « المسيح بعد الصلب »^(١) . . إحدى قصائده التى تجسد هذا القبول
بالتضحية ، بل هذا الإيمان بالبعث من خلال التضحية :

مت ، كى يؤكل الخبز باسمى

لكى يزرعونى مع الموسم

كم حياة سألها ، ففى كل حفرة

صرت مستقبلاً ، صرت بذرة

صرت جيلاً من الناس ، ففى كل قلب دى

قطرة منه أو بعض قطره

وقد كانت التوضحية طريق المسيح للوصول إلى عتبات الإله :

حين فصلت جيبي قيصاً . وكفى دثار

حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار

حين عريت جرحي ، وضمدت جرحاً سواه

حطم السور بيني وبين الإله .

ثم كان « البعث » هو الجزء الرضى لفداحة التضحيات :

حينما يزهر التوت والبرتقال

حين تمتد « جيكور » حتى حدود الخيال

حين تخضر عشباً يغنى شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاسها

يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا

قلبي الأرض ، تنبض قمحاً ، وزهراً ، وماء نيمرا

قلبي الماء ، قلبي هو السنبيل . . .

فالبعث ليس نوبة تفاؤلية في بعض قصائد السياب ، من الممكن أن ينتقل إلى نقيضه من جراء نوبة أخرى من التشاؤم ؛ بل هو نزعة أصيلة في نفسه وفنه . . . حتى من خلال القصيدة التي أنذر فيها أمته بالموت . . . نبصرها من خلال محبته الدافقة لجيكور ، وحملاته على مظاهر التخلف والبنوار ، وتهليله لكل معركة عربية في مصر والجزائر وغيرها . . . واختياره أن يتجول نفسياً وفنياً من خلال أسطورة من أساطير الانبعاث الكبرى

(أسطورة تموز) مع توأصلها - في فنه - مع صلب المسيح وقيامه . . .
وتوأصل التعبير عن تموز وعشتار بأسماء مقابلتهما في بيئات أخرى ، أو التعبير
بجزء من الأسطورة . واستحضار دلالتها العامة دون مسميات . . . وبهذا
تعدد وسائل التعبير - بأسطورة تموز عند السياب ، كما تتعدد روافده في
التعبير عن فكرة « البعث » مما يؤكد أن فكرة البعث كانت أصيلة في نفسه ،
وأنه لم يقع على الأسطورة مصادفة كما حاول بعض الباحثين أن يقرر ذلك :
« كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة في فصلين من مجلد
كنت ترجمته من كتاب « الغصن الذهبي » لسير جيمس فريزر ، ولما
قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته ،
لأكثر من ست سنين ، كتب فيها أجمل وأعمق شعره »^{١١} .

١٠ - وأكبر ما يتهدد الشاعر في الاهتمام إلى أسطورة كبرى ، وكثرة
التعبير بها . . . أن تتحول إلى « صيغة عامة » ، يفقد - بالتعبير بها - دقة
تصوير مختلف الروايات النفسية ، وتنوع المشاعر واختلافها بل واضطرابها
أحياناً . . .

وقد حاول السياب أن يتجنب ما يصيب الأسطورة من جمود بتطويعها
إلى تجاربه المختلفة ، والاستعانة بمصادر أسطورية أخرى ليخصب رمزيها ،
وينوع في دلالتها . . .

(١) جبرا إبراهيم جبرا « الرحلة الثامنة » ص ٢٤ . ويعتبر كتاب فريزر من أهم
الكتب في الثقافة العالمية المعاصرة ، لما له من فضل في إعادة النظر للتاريخ الانساني ، ويوازي
في شهرته كتاب داروين « أصل الأنواع » وكتاب ماركس « رأس المال » وكتاب فرويد
« تفسير الاحلام » . . . وكل من هذه الكتب قد صنع ما يشبه الثورة في الفكر الحديث . . .
فلا يغفل ألا يكون السياب قد أطلع عليه في أصله . . . مع أنه كان أهم مصادر اليوت - كما أشرنا
سابقاً - الذي كان أعظم من أثر في السياب .

فعبّر بها عن رغبته في الثورة ، كما عبّر بها عن رييته فيها ، كما عبّر بها عن تناقضه معها عندما استحالت إلى مد فوضوى في العراق . .

ولا نستطيع أن نقول بتفويقه في كل هذه المواقف . . بل نستطيع أن نقول إنه كان موفقاً — إلى حد بعيد — في التعبير بها عن مرحلة التشوف للمستقبل ، واليقين بانبثاق البعث العربي من خلال التضحيات التي كان على الشاعر وعلى الشعب أن يقوم بها ، وأي تشوف أكثر لوعة ووجعاً مما تحمله قصيدته « مدينة بلا مطر ^(١) » . .

ونحن نهم كالغرباء من دار إلى دار
لنسأل عن هداياها
جياح نحن — وا أسفاه — فارغتان كفاها
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب
سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام ، بعد العام ، بعد العام نرعاها
وريح تشبه الإعصار ، لا مرت كاعصار
ولا هدأت — ننام ونستفيق ونحن نخشاها
فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمة
عيونكم الحجار نحسها تنداح في العتمة
لترجمنا بلا نقمة
تدور كأنهن رحي بطيئات تلوك جفوننا . .

حتى ألفناها

* * *

ولكن مرت الأعوام ، كثيرا ما حسبناها
 بلا مطر . . ولو قطرة
 ولا زهر . . ولو زهرة
 بلا ثمر . . كأن نخيلنا الجرداء أنصاب .
 أقفناها لنذبل تحتها ونموت
 سيدنا جفانا آه يا قبر
 أما في قاعك الطيني من جره
 أما فيها بقايا من دماء الرب . . أو بذره

١٠ - والسياب أكثر الشعراء وروداً على الأساطير ، وأسطورة تموز تحتل مرحلة خصبة من حياته . ولعلها تؤرخ لفنه ، فمن الممكن أن نرصد فنه . قبلها وخلالها وبعدها في ثلاث مراحل متمايزة . .

أما قبل المرحلة التموزية . فقد كان السياب يستعين بمختلف الإشارات الأسطورية دون تركيز على أسطورة معينة . . ودون محاولة للاستفادة من هذه الإشارات في بناء القصيدة ؛ بل كانت - وظلت هذه الظاهرة في شعره حتى آخر حياته - أحياناً تقتحم جو القصيدة وتحدث نتوءاً في سياقها العام . . .

وفي ديوانيه الباكرين « أزهار وأساطير »^(١) بذرة لهذه الإشارات غير الموفقة . . في قوله مثلاً :

رآها تغنى وراء القطيع كبنلوب تستمهل العاشقين

(١) منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت في مجلد واحد .

من قصيدة « أهواء »^(١) . . وفيها يتذكر حبيبته الراعية في القرية . .
والإشارة إلى بنلوب هنا ساذجة وغريبة ، فالراعية وهى تغنى لاقطع لا صلة
بينها وبين بنلوب في انتظارها المتحرق لعودة أوديسوس . واستمهاها
العشاق بالثوب الذى تغزله نهاراً ثم تنفضه ليلاً . . ويمكن أن يقال إن هذه
القصيدة من بدايات السياب غير الناضجة . . والتى لا يحاسب عليها فنياً . .
وأحسب أنه كان متأثراً باستخدام « التشبيه » في بعض النماذج العربية الرديئة
لمجرد وجود وجه شبه ما ولو كان يفسد المعنى . ويسئ إلى التجربة^(٢) .

وفي قصيدته الشهيرة « المومس العذياء »^(٣) حشد لمثل هذه الإشارات .
وقد يغنى الإيماء إلى الجزء البادئ بقوله :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

إلى قوله :

كلت منها بالفخار وبالبطولات الجباها

فقد ازدحم هذا الجزء - بلا ضرورة فنية في الغالب - بأسماء ميدوزا
وقايل وبابل وأوديب وجوكست وطيبة ، وأبي العلاء المعرى وأفروديت ،
وفاوست ، وهيلين ، وأبولو ، وتضمن بيتاً لجوته - مع أن فى بساطة
الأجواء التى تجولت فيها القصيدة ما يوحى باللجوء إلى وسائل فنية أبسط من
هذه الإشارات الميثولوجية التى تعثر على الكثيرين والحك الذى يبين قيمة
الإشارة الميثولوجية بحق فى الفن . هو مدى قدرتها على إثراء السياق

(١) ص ٢٠ .

(٢) الأمثلة كثيرة جداً ، ولعل من أشدها سماجة قول أحدهم يصف مصلوباً :

كانه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى تسوديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته موصل لتقطيع من الكسـل

(٣) أنشودة المطر ص ١٨٥ .

الطريق قد تكون نذيراً بحريق بابل . لأنها قد تتحول بالفعل إلى أداة لهذه الحريق . . ولكنها ماذا تصنع في هذه المدينة المليئة بالشر والفساد ، لذلك فان هذا التشبيه (كعيون ميدوزا) ومحاولة تكلمة البيت بنقله مجازاً إلى تحجير القلوب بالضغينة لا مكان له . .

كما أن خطاب هذا المجهول (يا أحد السكارى) لو فرغ إلى هذه العبارات المباشرة . المؤثرة . بل العميقة في تأثيرها :

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
أتريد من هذا الحطام . . الخ . .

لبلغ الغاية دون ادعاء — وهو سكير . مجهول ، وليس شاعراً ، ومطلعاً على التراث الإغريق — أنه ظل يحلم أن تنبثق الغيوب عن عروس إلهية فاتنة ، كما انشق زبد الموج عن أفروديت . . فهذا الحلم فضلاً عن أنه مقتحم جو السياق ، وفضولى . ضار بكثافة التعبير الفني ودقته . . لأنه محاولة تفسيرية لما لا يحتاج إلى تفسير . .

وقد ارتكزت هذه المرحلة — في الأغلب — على الأسطورة اليونانية مع بعض الإشارات إلى المصادر العربية والإسلامية كقبايل وأجوج — ومأجوج

أما في المرحلة التمزوية فقد صاحبها تفتح على المصادر المسيحية وبخاصة حادثة صلب المسيح ، وإحياء لعازر ، ويقول الدكتور إحسان عباس ، إنه في هذه الفترة « وقع بشدة تحت تأثير إديث سيتول ، وتكريرها الملل للصور المسيحية . ولكنه بدلاً من أن يشعر بالملل من ذلك شعر ببسر الاستعارة لتلك الصور ، وبسهولة جريانها على سن قلده . فاحتذاها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية »^(١) . . كما اعتمدت قصيدته

(١) بدر شاكر السياب — دراسة في حياته وشعره ص ٣٠٦ .

« من رؤيا فوكاي » على أسطورة صينية . . وأضاف رموزاً أخرى من الأساطير اليونانية ، كسيزيف وبروميثيوس ، ومن الثقافة العربية كالسندباد وفي المرحلة الأخيرة لا نجده يتجول داخل إطار « الأسطورة التمزجية » بل نجده يرجع - مع اتساع مصادره - إلى الإشارات الأسطورية المتنوعة ، مع بعض تركيز على شخصية « السندباد » وصنوه . . « عوليس » ، كطرف مضاد لشخصية الشاعر وحياته . . فكل منهما - الشاعر والرمز - جواب آفاق ، ولكن أحدهما مغامر ناجح في سبيل غايات بناءه ، والآخر مفروض عليه أن يرحل عن الديار ، وأن يجتاز البحار ، مريضاً ينشد العلاج في مصحات الكويت ولندن وبيروت . . تحف الريبة بعودته . .

ثم تحف هذه الإشارات جميعاً ، ليفضي الشاعر بلواعجه مباشرة أو على لسان « أيوب » الرمز الذي وجد فيه قناعه ، والذي تحدث من خلاله حديثاً أشبه ما يكون بالثبات الذاتي :

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم^(١) . .

١٢ - ومنهج السياب البارز - حتى في المرحلة التمزجية - جدل مجموعة

من الإشارات والمواقف والأحداث الأسطورية ، وصنع مجرى خاص من خلال معطياتها . . وهو المنهج الذي دعا إليه بالنقد والإبداع « اليوت » والسياب - في هذه الناحية - تلميذ مجتهد في مدرسته . . وأى قصيدة أشرنا

(١) منزل الاقنان - سفر أيوب - ص ٣٦ .

إليها تصلح مثالا لذلك ؛ ولنعمق التطبيق هنا في قصيدته « سربروس في بابل »
وسربروس في الأساطير اليونانية هو الكلب الذي يحرس مملكة الموتى ، حيث
يقوم عرش « برسفون » آلهة الربيع ، بعد أن اختطفها إله الموت ، وقد
صوره دانتى في « الكوميديا الإلهية » حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة . . .
وبابل في هذه القصيدة يرمز بها الشاعر لبغداد في الفترة القاسية التي أثارت
— فيما يرى الشاعر — مجموعة من الموجات الغوغائية باسم الشيوعية ، ويبدو
أن كثيراً من الأحقاد الشعبية ، والطائفية في العراق ، قد وجدت
فرصتها — آنذاك — في إشاعة الفوضى ، ومطاردة « الخط العربي » . . .
وإغراق بغداد في حمامات الدم . . . وقد كانت هذه وجهة نظر السياب ،
فبغداد بابل في فوضاها ، وتشنت أهلها ، وتبلبل الألسنة ، وسربروس
يعوى في دروبها ، ويملاً الفضاء زمزمة ؛ يمزق الصغار ، ويقضم عظامهم :

وينبش التراب عن الهنا الدفين

تموزنا الطعين

يأكله ، يمحس عينيه إلى القرار

يقضم صلبه القوى ، يحطم الجرار

بين يديه ، ينثر الورود والشقيق

فسربروس يطارد الحياة ، ويطارد الأمل الخبيث في المستقبل وسربروس
رمز هذه الغوغائية التي تنشر الفوضى والدمار في بغداد ، وتموز رمز هذا
الأمل الذي يشرق من خلال الظلمة ، ومن خلال التضحيات :

وهو بكل صفاته المعروفة في الأسطورة ، مبعث خصب وازدهار :

أواه لو يفيق

الهنا القوي ، لو يبرعم الحقول

لو ينشر البیادر النصار فی السهول

وبصفات أخرى مستعارة من أساطیر شعبية ودينية معروفة ؛ فهو
- مثلاً - ماری جرجس أو الخضر ، فی التراث المسيحي وفي الحكایات
الشعبية الذى يحمل السيف ويقتل الغيلان والمردة :

لو ينتضى الحسام « لو يفجر الرعود والبروق والمطر

وكما امتزجت هنا خصائص شخصية تموز بخصائص شخصيات أخرى
تمتزج شخصية « عشتار » بشخصية « إيزيس » التى جابت وادى النيل شمالاً
وجنوباً ، بحثاً عن جثمان زوجها الذى مزقه « ست » إرباً إرباً ، ودفنه فى
بقاع متعددة من الوادى :

وأقبلت آلهة الحصاد

رفيقة الزهور والمياه والطيوب

عشتار ربة الشمال والجنوب

تسير فى السهول والوهاد

تسير فى الدروب

تلقط منها لحم تموزا إذا انتثر

تلمه فى سلة كأنه الثمر

لكن سربروس كما ينبش الأرض ، ويشوه ملامح الأمل ، يتعقب
عشتار فى بحثها اللهيف عن عودة الحصب ، واكتمال جثة زوجها تموز
(أو أوزيريس) ، لتنفث الحياة فيه (من أسطورة إيزيس) ..

لينهش الآلهة الحزينة ، الآلهة المروعة

فان من دمائها ستخصب الحبوب

سينبت الإله ، فالشرائع الموزعة
تجمعت ، تلملت . . سيولد الضياء
من رحم ينز بالدماء . .

هكذا تتصافر مصادر شتى للأساطير على صنع هذا الكيان الكلي الموحد.
في فن السياب ، وحيث كان هناك مجال لتواصل هذه الرموز — كالتناظر
بين (تموز — عشتار (و) أوزيريس — إيزيس) وحيث كان كل عنصر
أداة ضرورية في إثراء العمل الفني ، كان هذا المزج بين الرموز — مع
اختلاف مصادرهما — مزجاً موفقاً ؛ يعمق مضمون العطاء الفني في نفس
المتلقي ، على نحو ما رأينا في هذه القصيدة . . وما يعيننا في هذه القصيدة
وأمثالها هو الجانب الفني الذي عرضنا له فحسب . . أما أن السياب كان
محققاً في هذا الموقف السياسي أو غير محقق . . فقضية لا تعنى بحثنا هذا ؛
لأننا لا نصنف القصائد طبقاً للمنتمى السياسي ، كما فعل بعض الباحثين ^(١) . .

١٢ — وقد كانت هذه الأسطورة مصدر خصب لفن الشاعر . . لقد
أعطته وأعطاها أثمن نتاجه الفني . . وما خبا وقدها في فنه ، بعد ديوانه
« أنشودة المطر » حتى تخلى فنه عن هذه الصورة المركبة . والمشاعر العميقة ،
وجنح إلى الصور الجزئية ، والعواطف القريبة الغور التي تصل فنه بمرحلة
ما قبل « أنشودة المطر » . . وتظل تتحدر به عبر دواوينه : المعبود الغريق ،
منزل الأقنان ، شناسيل ابنة الجلبى ، إقبال . . نحو غنائية بسيطة تخلو مما كانت
تمنحه هذه الأسطورة من أبعاد التعبير الرمزي ، والنظرة الكلية للحياة . .
وقد كانت فيما يبدو تستوعب تطلعاته الذاتية ، وآماله القومية معاً . ●

(١) انظر : جليل كمال الدين « الشعر العربي الحديث » ص ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ .

في أن تبسم له الحياة عن غدارفه ، وتقدير لفته وعبقريته ، وفي أن تشرق
شمس الحرية على وطنه فتغمره بالعدالة ، وترفع عنه نير الاستغلال . .

وما إن عثر بالمرض الذي وقف دون مستقبله الشخصي ، حتى كان
للوطن العراقي يعثر - أيضاً - فيمن سرقوا ثورته ، وأحالوا حياته إلى جحيم
فوضوي . . فخبأ ما في هذه الأسطورة من يقين بالخصب وتطلع إلى البعث
والإزدهار . . وعكف السياب - رحمه الله - على علته يداوئها ، ويهددها
بأشعار حزينة ، راثياً آماله . . يعرض له حيناً أنه سندباد أو أوديسيوس . .
غير أنه أسرته آلهة البحار :

رحل النهار

ها أنه انطفأت ذبائته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود

رحل النهار

فترحلى هو لن يعود

ثم يتصور لوعة زوجه ، وحاجة شبابها وحياتها إلى تلك العودة المستحيلة :

يا سندباد أما تعود ؟

كاد الشباب يزول ، تنطق الزنايق في الحدود

فتى تعود

أواه مد يدك بين القلب عالمه الجديد .^(١)

وأحياناً يرى فى « أيوب » قناعه النفسى ، فهو مبتلى مثله وهو يتدبر بالصبر والإيمان مثله ، فتتحوّل صورة السندباد ، كما انحسرت صورة تموز ، ويتغنى أيوب . . مستمدّاً من صبر أيوب صبراً ، ومن شفائه — فيما يروى عنه فى القرآن الكريم وفى الكتاب المقدس وفى القصص الشعبية — أملاً فى الشفاء ؛ لعله كان أهم الأسباب — غير الشعورية — إلى اتخاذه قناعاً فنياً :

لك الحمد إن الرزايا ندى
وأن الجراح هدايا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها
هداياك فى خافق لا تغيب
هداياك مقبولة هاتها
أشد جراحى وأهتف بالعائدين
« ألا فانظروا واحسدوني
فهذى هدايا حبيبي »^(٢) .

ويبلغ السياب فى محنته ذروة من ذرا الصفاء النفسى والروحى ، وتعذب مناجاته لله ، وتتخايل للنفس فى شعره : صورة من صور الأساطير الدينية ، فيما تتحدث عنه من إيمان عميق ، حتى فى أقسى مراحل المحنة :

لأنه منك ، حلو عندى المرض
حاشا ، فلست على ما شئت أعترض
والمال ؟ رزق سيأتى منك موفور

(١) منزل الاقنانه ص ٥ .

(٢) منزل الاقنانه ص ٣٨ .

هيات أن يذكر الموتى وقد نهضوا
 من رقدة الموت ، كم مصر الدماء بها
 دور ، ومد بساط الثلج ديجور
 أنى سأشقى ، سأنسى كل ما جرحا
 قلبي ، وعرى عظامي فهي راعشة والليل مقرر
 وسوف أمشي إلى جيکور ذات ضحى^(١)

وفى قصيدته المطولة « سفر أيوب » ذات المقاطع العشرة ، يعرض
 لحنة المرض من كل زاوية . . فرة يناجى الله صابراً ، ومرة يعبر عن يقينه
 بالعودة كما عاد لعازر إلى بيته ، ويتجسد له هذا الحلم حتى ليتصور زوجه
 مرتاعة من عودته :

ليتني العازر انفض عنه الحما
 يسلك الدرب عند الغروب
 يتمهل لا يقرع الباب : من ذا يؤوب
 من سرايب للموت عبر الظلام
 لن تصدق أنى . . ستهوى يداها
 عن رتاج ، وتصفر لى وجنتها
 ثم تركض مذعورة^(٢)

ومرة يتذكر ابنه غيلان ، ومرة يشكو ما يعانيه من وحدة وبرد ، أو
 يحن لدفع الحياة الزوجية والحب الأسرى . . وغير ذلك مما تحفل به هذه
 القصائد من مقطوعات حزينة ، ولقطات دامعة . . غير أنها — فيما نرى —
 وإن حاولت أن تتقنع بأيوب ، وأن يعطى لها الشاعر بذلك بعداً موضوعياً ،

(١) منزل الاقنان ص ٥٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٩ .

أو كياناً مستقلاً عن فيض العواطف الذاتية ، ظلت النبرة الذاتية فيها عالية وواضحة ومختصرة هذا الإطار الموضوعي ، مما قرب هذه القصائد كثيراً من البث الذاتي المباشر وبعد بها عما منحتها أسطورة تموز للشاعر من موضوعية ، وعمق فني .

وكان « أيوب » هو الرمز الذي أضافه السياب . في ديوانه « المعبد الغريق » و « منزل الأقنان » مع بعض إشارات تلمح هنا وهناك في ثنايا قصائد ذاتية — على سبيل التشبيه أحياناً أو التضمين السريع — إلى جليل واليسوع وعوليس وتموز وعشروت وبرسفون وكيشوت وأورفيوس ويورديس وسندباد واللابرنث^(١) وزيوس وأبي زيد ونرسييس وسافو وتنتلسوس . . وبذلك تخلى الشاعر عما كان يتوخاه في مرحلته التموزية من إيجاد مبنى كلي غيري للقصيدة تستورد لبناته من عالم الأسطورة . .

بيد أن الشاعر — كما أشرنا — في قصائد كثيرة من هذين الديوانين — وبخاصة الأخير — تخلى عن هذه الإشارات الأسطورية أيضاً ، واعتمد على الغناء الذاتي ، الذي يفيض بالتعبير عن محنة مرضه ، وانتظاره الموت ، ووعجزه عن الإبداع الفني :

هرم المغنى فاسمعه ، برغم ذلك ، تسعدوه
ولتوهموه بأن من أبد شباب من لحون
وهوى ترقرق مقلتاه له وينفج منه فوه
هو مائت أفتبخلون

عليه حتى بالحطام من الأزاهر والغصون^(٢) .

(١) وهو رمز استخدمته نازك في ديوانها الأول « شظايا ورماد » .

(٢) منزل الأقنان : ١٣١ .

١٤ - ولقد حاول في مرحلته الأخيرة التي ضمت ديوانيه « إقبال وشنايل ابنة الجلبى »^(١) أن يخلص أدواته الفنية باكتشاف رموز الطفولة ، وعلاقاته بالأم ، بالقرية . . فأعطت هذه الرموز لبعض قصائده أبعاداً من الإيحاء أكثر من هذا البت الذاتي المباشر الذي حفلت به أكثر قصائده هذه المرحلة . . .

واستطاع أن يعثر على رمز للأمل الهارب - مما يتلاءم مع حالته النفسية - في « إرم ذات العماد »^(٢) وقد صدها بقوله : « عند المسلمين أن « شداد ابن عاد » بنى جنة لينافس بها جنة الله ، هي « إرم » وحين أهلك الله الله قوم عاد . اختفت « إرم » وظلت تطوف وهي مستورة : في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً . وسعيد من انفتح لها بابها » . . . وإرم ذات حديث طويل في الأساطير العربية القديمة - فيما قبل الإسلام - ويبدو أن السياب قد عثر عليها في بعض الكتب الدينية بهذه الصيغة : . . فتصور أنها أسطورة إسلامية . . وكانت « إرم » آخر الرموز الأسطورية التي استخدمها السياب في فنه الشعري . . .

وقد مهد للقصيدة بمهاد واقعي يتصل بالنبع الذي كان يستقي منه رموزه في هذه المرحلة الفنية من حياته - الطفولة والقرية - فبينما كان جده ينفث دخان سيكاره ، وحوله صغار القرية . حدثهم عن تلك الرؤية الغريبة التي رآها :

مقامراً كنت مع الزمان
نقودى الأسماك ، لا الفضة والنضار
والورق الشباك والوهار^(٣)

(١) انظر ط دار الطليعة بيروت ١٩٦٧ .

(٢) ديوان « إقبال وشنايل ابنة الجلبى » ط دار الطليعة بيروت ص ١١

(٣) أداة لصيد السمك تصنع من أغصان الشجر .

وكننت ذات ليلة
كانت السماء فيها صداداً وقار
أصيد في الرميعة
في خورها العميق ، أسمع الحار
وفي طريق عودته :

« لم أدر إلا أنني أمالني السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء »

تلك « إرم » . . وقد دق بابها الجذ فلم تفتح له ، وجلس منهزماً عند
بابها كسائل ذليل ، وغلبه النعاس : وحين استيقظ لم تكن هناك . . فهي
لا تعرض في العمر إلا مرة ، وكانت محتته أن نام دون أن يواصل الطرق
بلا كلل . . ولكن هذا الجيل من الصغار الذي ينبت بين يديه ، إنه الأمل
في أن يستطيع باصراره أن يفتح باب « إرم » عندما تلوح له :

وقال جدنا ولج في النشيج
« ولن أراها بعد ، إن عمرى انقضى
وليس يرجع الزمان ما مضى
سوف أراها فيكم ، فأتم الأريج
بعد ذبول زهرتي ، فان رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم . . »

ولإرم كرمز للمدينة الفاضلة ، أو للحقيقة المجهولة ، معروفة في الشعر
قبل السياب ، وقد اتخذ منها الشاعر المهجري نسيب عريضة في قصيدة طويلاً
من أعظم قصائده . ومن أعظم القصائد الفلسفية في الشعر المعاصر . . رمزاً

للمغاية الجوهرية من الوجود ، وعرض علينا في قصيدته صراعاً بين القلب والعقل والجسد على قيادة الإنسان إلى مرفأ الأمل « إرم » حتى أوفت به الرحلة المضنية إليها ، ولكن ماذا يعنى الوصول للحقيقة فيما يرى نسيب ، يعنى نهاية الإنسان :

تلك نار القرى والجيااع الورى
من إليها سرى ما أراه يعود
بل سيغدو الوقود^(١)

وإذا كان نسيب عريضة قد عرض تأملاته حول « إرم » الحقيقة المجهولة ، واللجنة الضائعة ، من خلال تجريد فلسفى لقوى النفس المختلفة . فان السياب قد « جسد » هذا الأمل الإنسانى فيما عرضه فيه من حكاية أشبه ما تكون بالواقع . . فيها الجد العجوز والصبية الملتفون حوله ، وهو ينفث دخان سيجاره . ويحكى لهم غرائب ما مر في حياته الطويلة ، مغلفاً بما يحيا في ثقافته من أساطير وما يتصل بنفسه من أحاديث السندباد وحب عبلة لعنرة . . التى ضمن السياب إشارتين لهما في حواشى قصة الجد العجوز . .

وبذلك قد استطاع أن يمنح « إرم » الأسطورة تشخيصاً فنياً جعل لها وجوداً حياً في نفوس متلقيه . .

ولعل هذه القصيدة كانت الومضة الأخيرة من عبقرية السياب في استخدام الرموز الأسطورية . وإعطائها حياة في شعرنا المعاصر من خلال المضمون الحى ، والبناء الفنى الحديث . .

وهكذا كانت « إرم » رمزاً - أيضاً - لاستمرار الأمل في المستقبل ،

واققاد جذوة الرجاء في هشم هذا الشاعر الذي قضى نحيبه قبل أن يأخذ من الحياة بقدر ما أعطى . .

١٥ - وكان عبد الوهاب البياتي منذ ديوانه الباكر « أباريق مهشمة »^(١) يحاول أن ينثر الإشارات التاريخية والأسطورية : هولاءكو وهارون الرشيد ومامون (إله المال في الأساطير اليونانية) وشهر زاد وسدوم وسيزيف . . وأن يوءى إلى نظير أسطوري متخف تحت المستوى الظاهري للقصيدة ، وكان هذا النظر في قصيدته « الرحيل الأول » هو « السندباد » :

قالت : حديقتنا أتبقى في الربيع بلا زهور
قلت : اهدئي . . بعد الربيع
سأهيم وحدي في البحار النائية
مغنى النساء الساحرات
والحمر . . والدم . . والدموع
ودليل مركبي الجصور
عينان خضراوان^(٢) . .

(١) للبياتي ديوان سابق هو « ملائكة وشياطين » يضم التجارب الشعرية الأولى التي كان ينهج فيها منهج الرومانتيكية المعاصرة . وقد أغفلنا الإشارة إليه ، لقصوره عن مراحل الأصالة والنضوج .

(٢) ولدى نازك جملة من الصور التي يتخفى وراءها هذا النظر السندبادي في قصائد سابقة على ديوان البياتي :

ضاقبت بتطوافي البحار
وشكا النهار

ما حملته رؤاى من عبء الحنين . قرارة الموجة ص ١٦٣

« وداعا صحارى الغويل فقد حان فجر السنين

وآن لنا أن نجوب البحار مع الراحلين ص ١٥١

وانظر قصيدتها « الهاربون » ص ٩٠ « قرارة الموجة » دار العلم للملايين بيروت .

ثم مع دواوينه التالية تتسع رقعة الإشارات ، وتتسع مصادر رموزه
ففى : المجد للأطفال والزيتون ، أشعار فى المنفى ، عشرون قصيدة من برلين ،
كلمات لا تموت ، النار والكلمات .. تضاف أسماء سبارتا كوس وعشروت
ويهوذا والمسيح ، ودون كيشوت :

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء

وامتطيت القمر الأسود مهراً

عبر صحراء غنائى^(١)

وأبى العلاء ، والحيام ، وأوليس ، وبنلوب ، وبودا ، وكافور . .
وغير ذلك مما لا يعيننا لإحصاؤه : غير أنه ورد وسط نصوص لم نستطع
أن نمنحها ثقتنا النقدية ، وأن نجد لها جذيرة بالتحليل ، فهذه الدواوين تتضح
فيها جملة من العيوب الفنية تهوى بقيمتها فى نظرنا . . قد يكون من أهمها :

١ - التصوير الآلى للواقع دون محاولة للانتقاء الفنى . . فأضحت بعض
قصائده معرضاً لصور متجاوزة لا تخدم غرضاً كلياً ، ولا تشف عن إبداع
حقيق .

٢ - الشعارات السياسية التى تمتلئ بها رقعة بعض القصائد ، وتحيلها
إلى صيحات من الدعاوى أو السباب لا صلة بينها وبين لغة الفن التى أخص
خصائصها « الإيجاء » لا الجهر والتقريرية والمباشرة .

٣ - الطابع الثرى فى كثير من القصائد . . بل فى ديوان كامل هو
« عشرون قصيدة من برلين » لا نجد إلا السرد ، منخلياً عن الصورة
الشعرية . وعن توظيف الموسيقى توظيفاً إيجائياً ؛ بل حتى عن التجربة

النفسية . . مما أحال الديوان إلى مجموعة من السطور المسطحة . . لا أبعاد لها من الفن أو من الفكر . .

وقد قال البياتي عن ديوانه « النار والكلمات » : « من أحسن دواويني لأنني استطعت فيه أن أستعيد صوتي الأول »^(١) وأحسب أن البياتي يستغفر بذلك عما شاب ديوانه السابقين لهذا الديوان : « عشرون قصيدة من برلين ، وكلمات لا تموت » من زعيق الشعارات ، ونثرية الشكل ، وضحالة المضمون . . بيد أننا نعتبر هذا الديوان — أيضاً — من جملة الدواوين الستة التي تتجلى فيها العيوب الفنية بصورة تطفئ على جودة الشعر ، وعلى أصالة الشاعر . . وليس معنى هذا أن هذه الدواوين تخلو جملة من بعض القصائد الجيدة ، ولكن معناه الدقيق أن القصائد الجيدة قليلة في بعضها ، ونادرة في بعضها الآخر . . ومن هذه القصائد الجيدة — مما يعنى دراستنا — قصيدته « أغنية إلى يافا »^(٢) التي يجسد فيها اللاجئ الفلسطيني يسوعا ، عارياً منفياً ، يرسف في قيوده :

يافا . . يسوعك في القيود
عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود
وعلى قبالك غيمة تبكي ،
وخفاش يطير
يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع ،
قالو — وفي عينيك يحترق الربيع
وتجف ، رغم نعاسة القلب ، الدموع —

(١) في الصفحة الأخيرة من الغلاف . ط دار الكاتب العربي .

(٢) المجد للأطفال والزيوتون — منشورات مكتبة المعارف في بيروت ط ١٩٥٨ ص ٥

قالوا : « تمتع من شميم
 عرار نجد ، يارفيق »
 فبكيت من عارى
 « فما بعد العشية من عرار »
 فالباب أوصده (يهوذا) والطريق
 خال ، وموتاك الصغار
 بلا قبور ، يأكلون
 أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون

قصيدة من الجياد النواذر فى مرحلة البياق هذه، تخلو من كل عيوبه غير
 قطع الجملة (قالوا : تمتع من شميم) الذى لا مبرر له من الفن . . فهى تخلو
 من ولعه بالتكرار الممل والمخل فى كثير من الأحيان :

بالأمس كنا « آه من كنا ومن أمس يكون
 نعدو وراء ظلالنا . . كنا ومن أمس يكون
 لا نرهب الصمت الذى تضيفه أشباح الغروب »^(١)

ومن رصده للواقع رصدًا آلياً (فوتوغرافياً) ومن إقحامه الإشارات
 الأسطورية بلا داع ، ومن نثرية الطابع ، وخواء التجربة . . فهنا تجربة
 حية ، ورمزية مستخدمة استخداماً موفقاً ، وموسيقى عميقة كأحزان القلب
 الموجع ، وكلمات مختارة فى دقة ، وتضمنين - فى سياقه وفى دلالاته
 (فيما يستثيره من ذكريات ذلك الحجد العربى العريق) - رائع . . قصيدة
 موفقة وعذبة ولكنها نادرة فى شعر هذه المرحلة . .

(١) أباريق مهشمة . قصيدة . ذكريات الطفولة .

غير أن للشاعر دواوين أخرى صدرت بعد دواوينه تلك . هي :
 سفر الفقر والثورة ، الذى يأتى ولا يأتى ، الموت فى الحياة . . وفى هذه
 الدواوين وجدت البياتى الشاعر . . لقد أنقذ بمعناه التاريخية بهذه الدواوين
 فيما أرى . . فالدواوين السابقة قد أثارت إعجاب جملة من النقاد . .
 ولكنى بعد قراءتها وبعد قراءة كل ما كتب عنها أدركت سر هذا الاعجاب . .
 لم يكن ما فيها من فن . . بل كان ما فيها من دعاوى سياسية . . فنغمة البياتى
 فى حوضه على الثورة . وفى إيمانه بفجرها . وفى حنينه إلى وطنه عبر
 غربته . وفى حملته على الطغيان . وفى لمسه للفقر والجوع والحرمان . .
 نغمة جذابة . . ولكنها لم تصنع فى قالب فى باق . . لذلك كان هذا الاعجاب
 سيتبخر مع الزمن . . ويبحث الناس عما لدى البياتى من فن فلا يجدون . .

أما فى دواوينه الأخيرة . . فقد اكتشف أكبر عيوبه . . ان شخصيته
 الحادة هى التى كانت تفرض عليه تلك المباشرة والدعاوى والسباب ،
 وعدم الاناة فى إنضاج - التجربة النفسية . وفى إنضاج تصويرها . .
 وبابتعاده عن شخصيته فى هذه الدواوين دخل عالم الشعر . . لقد عانى
 على نحو ما حدثنا وما أشرنا إليه سابقاً فى سبيل اكتشافه لأقنعه التاريخية
 والأسطورية . . وسنرى فيما يلى أنه كان يعانى ليكتشف - فى نفسه -
 الشاعر . .

١٦ - أما صلاح عبد الصبور فقد نثر بعض الاشارات القليلة فى
 شعره^(١) ، مع اتجاه واضح إلى تجسيد الحالات النفسية كالحزن والحب ،
 متخذاً رموزه من الواقع الانسانى ومن الطبيعة ؛ أما حين لجأ إلى الرموز
 الأسطورية فقد سار فى الاتجاهين اللذين أشار إليهما فى كتابه « حياتى

(١) انظر : الناس فى بلادى ص ١٠٥ .

في الشعر « التماس قناع من شخصيات التراث . أو اعتماد على نظير غير مرئي على سطح القصيدة . . وقد اشتبكت أقنعتة ورموزه الأسطورية برمزه الأسطوري « السندباد » مما جعلنا نؤثر أن نعرض تجربته كاملة في الفقرة التالية الخاصة برصد النماذج الأسطورية وبخاصة السندباد . .

(ح) النموذج :

كثيراً ما نرى روح الانسان . وخصائصه العامة ، في عصر ما ، متمثلة في أثر فني أبدعته عبقرية على جانب كبير من الوعي بحركة التاريخ ، ومن الاحساس بروح العصر ، ومع أن شكسبير قد أبدع هاملت وعطيل وماكبث وهي نماذج إنسانية خالدة توجد في كل عصر وفي كل مكان . . إلا أن كتاباً وشعراء آخرين قد أضافوا إلى قدرتهم على إبداع النموذج الانساني المكتمل أن هذا النموذج يمثل روح عصرهم ويحمل من مكونات وجوده خصائص عامة تشيع في هذا العصر . وتكاد تطبع الانسان بطابعها . . ولأن النزعة العقلية كانت غالبية على عصر النهضة والانطلاق الوجداني كان سمة الرومانتيكية أحس النقاد أن كلا من « فاوست » مارلو ، و« فاوست » جوته ليس نموذجاً فنياً محدود القيمة ، بل هو نموذج لنزعة عصرية . ولاتجاه سائد .

وخلاصة فاوست عند مارلو أنه إنسان يحمل في نفسه شوقاً عارماً لتحقيق ذاته والوصول بها إلى أكبر قدر مستطاع من القوة . وأنه يستشعر في نفسه حيوية تغلها الأفكار والنظريات المتوارثة فيحاول الانطلاق ، فهو إنسان يجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل في الوقت نفسه . . ولقد صار فاوست نموذجاً فنياً عالمياً بفضل جوته . . الذي صور به النزعة الرومانتيكية في تجاوز الواقع ، وكان حب الحياة — بما فيه من أصالة

ومغامرة — قد بدأ يحتشد في نفوس كثير من الأفراد ، وقد تحرر هذا الحب للحياة — في الحركة الرومانتيكية — وفي الثورة الفرنسية — من المواضع والأوضاع العرفية والسياسية^(١) .

وقد أشرنا إلى أن شخصية العاشق بروفيوك في قصيدة « اليوت » ليست إلا تجسيداً لما يعترى الانسان المعاصر من قلق وتردد ، وتضخم الريبة من كل شيء في نفسه . .

وإذا رصدنا — في مجتمعنا العربي — نزعة عامة خلال العشرين عاماً الماضية فربما وجدنا أبرز هذه النزعات محاولة الخروج من قيم الماضي الفكرية والاجتماعية ومحاولة تحطيم العزلة التي فرضها علينا الاستعمار ، والاتصال بالعالم ، والاستفادة من خبراته ، ومحاولة سبر الوجود العربي ، والرحلة داخل النفس العربية لاستخراج كنزها الدفين ، والتعرف على جوهر خصائصها ومكوناتها التاريخية العميقة ، والتشوف إلى تطلعاتها في حياة حرة كريمة .

ولوجدنا أن شعراءنا قد استطاعوا أن يحلوا هذه النزعات في نموذج فني مستخرج من التراث الشعبي العربي ، تتجسد فيه نزعات التجاوز للواقع ، والتشوف للمعرفة ، والبحث عن عالم بلا تحريم . . وهذا (النموذج) هو « السندباد » . . الذي حاول كل من الشعراء صلاح عبد الصبور وخليل حاوي والسياب والبياتي . . أن يعمق نزعة من نزعاته . . بل كان يطبع بطابعه جملة من الأقنعة الرمزية الأخرى عند صلاح عبد الصبور — كما سنوضح فيما بعد — ويرفع شعاراً على كل التجارب الفنية لخليل حاوي —

(١) انظر : د . عز الدين إسماعيل « قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر » ص ١٦١ ، ١٦٢ ، ود . محمد غنيمي هلال « النماذج الانسانية في الدراسات الادبية المقارنة » ص ٧٧ . ود . لويس عوض . مقدمة « بروميثيوس طليقا » لشلل ص ١١

كما أشرنا — وهما الشاعران اللذان بدا من خلال فئهما مكملا وعميق الأبعاد . .

أما السندباد لدى السياب فقد شابهته حيناً نزعاً ذاتية أوهت ما فيه من ملامح موضوعية ، فاقرب بذلك من أن يكون رمزاً ذاتياً ، لا نموذجاً فنياً . . وتنايل في مجموعة من قصائد البياتي ومن قصائد نازك باسمه حيناً وبطابعه حيناً آخر ، مما لا يعمق أيضاً وجوده كنموذج فني في شعرهما ، وبذلك اكتفينا بالإشارة إليه فيما سبق . .

وكان نجيب سرور في قصيدة مبكرة^(١) « السندباد البري » قد حاول أن يعطيه بعداً جديداً ، فجعله برياً متشبهاً بالأرض ، مستخرجاً لامكانيات التغيير من الوجود البشري الراهن ، عازفاً عن الرحلة من مدينة العذاب لأنها — أيضاً — حافلة بالطعام والكنوز :

ففي الوجود من طعام
وفي البحار والهضاب من كنوز
كفاية البشر
فما لنا جياع
وهذه الألوف في مدينة العذاب
حبيسة كأنها النساء خلف سور
تلوكها الصمغور والنسور
شليلة ترجاء

* * *

(١) نشرت مؤخراً في ديوانه « التراجيديا الانسانية » نشر دار الكاتب العرب بالقاهرة

أترك الألوفا في مدينة العذاب
 وبينها عياله الضعاف
 وزوجة تسوغ عند غول
 أينشد الحياة في بلاد « واق واق »
 وها هنا الكنوز والثمار والحبوب
 وها هنا الطيوب
 حبيسة القصور

وهو ملمح لانغض من جدته ، وأصالة اكتشافه ، فقد حول خول .
 « السندباد البري » وقره في « ألف ليلة وليلة » إلى عمل ، ونضال مثير ،
 ورسالة اجتماعية . . غير أن شعر هذا الشاعر في جملة تسوده جملة من
 العيوب الفنية تغض من شأن أى مضمون فكرى جديد ، فهو يصنع معجمه
 الشعري من اللغة الفصحى ومن الكلمات العامية معا ، فنحس بتنافر هذين
 المستويين ، ويميل إلى السرد لا إلى التصوير فنحس بالثرية ، وبانفراط
 الدقة في التعبير ، فثمة شئ من الاطناب الذى تأباه لغة الشعر المعاصر . .
 فيما تميل إليه من تركيز وتكثيف .

كما وردت الإشارة إلى السندباد في كثير من الشعر المعاصر^{١١} ، لأن

(١) ومثلما عرضت بعض قصائد السياب والبياتي لصورة السندباد في هزيمته ، (انظر
 قصائده إلى ولدى من سفر الفقر والثورة للبياتي ، والبياتي يتأثر فيها خطى السياب في قصيدته
 رحل النهار من ديوانه منزل الأتقان) عرض هذا الوجه - الانهزامى في قصيدة للشاعر خليل
 خورى (الآداب : إبريل ١٩٦١) وفي قصيدة للشاعر مومن بديوانه الأشجار تموت واقفة
 (الحجاج والفيلسوف الأخرس) مولاى قد طوى الشراع ، هو ذا قيص السندباد عليه أختام
 البحار . . وكأن شعرنا وجد في « السندباد » وجهى الانتصار والهزيمة الذاتية حيناً والقومية
 أحياناً . . وفي قصيدة مبكرة للشاعر فوزى المنيل . . مزج بينه وبين شخصية امرئ القيس ،
 ثم مزج بينه وبين الشخصية العربية المستمرة عبر التاريخ ، وكأنه يرى أن المنصور الجوهري
 والحلى الخالدي في النفسية العربية هو عنصر التخطي والاقتحام ، ويرى في السندباد قناعاً قومياً
 شاملاً (انظر : مهرجان الشعر الأول ص ١٠١) . .

الشعراء قد أحسوا بما شخصيته من خصائص قوية التمثيل لعصرنا ، ولزعات مجتمعتنا في المرحلة السالفة . .

وفيما يلي سنعرض لهذا النموذج في فن الشاعرين صلاح عبد الصبور و خليل حاوي ، حيث تتمثل في رحلاته مجموعة من الأبعاد الانسانية . .

وقد حاول البياتي أن يكتشف نماذج كبرى . . فعمق في دواوينه الاخيرة صوراً فنية للحلاج ولأبي العلاء وللخيام . . سنعرض لفنه في بعضها . . وبذلك نقدم هذا الملمح من توظيف الأسطورة في بناء القصيدة ، وهو « اكتشاف النموذج الفني » وتعميق أبعاده . .

١ - السندباد :

في الليلة الثامنة والثلاثين بعد الخمسمائة من ليالي « ألف ليلة - وليلة » يبدأ السندباد البحري في قص أولى سفراته على سماره وعلى السندباد البري ، بقوله : « اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر ، وكان من أكابر الناس والتجار ، وكان عنده مال كثير ، ونوال جزيل ، وقد مات وأنا ولد صغير ، وخلف لي مالا وعقاراً وضياعاً ، فلما كبرت وضعت يدي على الجميع ، وقد أكلت أكلاً مليحاً ، وشربت شرباً مليحاً ، وعاشت الشباب ، وتجملت بلبس الثياب ، واعتقدت أن ذلك يدوم لي . . ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان . ثم اني رجعت إلى عقلي . وأفتت من غفلتي ، فوجدت مالي قد مال ، وحالي قد حال ، وقد ذهب جميع ما كان معي . . وقد خطر لي السفر إلى بلاد الناس . وتذكرت كلام بعض الشعراء :

بقدر الكد تكتسب المعالي ومن طلب العلا سهر الليالي
يغوص البحر من طلب اللآلئ ويحظى بالسيادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كد أضاع العمر في طلب المحال (١) .

ثم يتجهز السندباد للرحلة الأولى . وتتوالى بعد ذلك رحلاته ، وقد بهرته عجائب الدنيا ، وشده توق إلى المعرفة ، فما يخلد إلى الراحة في بغداد زمنا ، مز معاً إلى الاستقرار الأخير ، حتى يلذعه ذلك الشوق ، وتستبد به تلك الرغبة ، وقد أصبح جواب آفاق ؛ يعود — بعد كل رحلة — وفي جعبته مادة من طرائف السمر لا تنفذ ، وحديث لا ينتهى عن عجائب الأمصار . . .

وقد استهوت هذه الشخصية بما فيها من قلق وتطلع ، ورفض دائم للواقع ، شعراءنا المعاصرين . . . ففي مخاطرات السندباد يبرز معنى الانعتاق من الواقع والتمرد عليه ، والرغبة في تنفس هواء جديد ، ويمكن روح التطلع والبحث عن المعرفة والتخطي الدائم للمسلمات البيئية ؛ نفسية وفكرية . وتلك روح الشاعر العظيم الذى تحفزه الرغبة على الكشف ، واستكناه الوجود ، ويلهبه توق دائم إلى تغيير الواقع وتجاوز الممكن والمتاح ، إلى ما يجب أن يكون ؛ فيضرب بتجربته الشعرية ، برواء الفنية في أكباد الحقيقة والمجهول . . . انه رحالة أبدى المغامرة . . .

وقد أتيح لشعرائنا المعاصرين أن يقفوا على هذا الرمز الأسطورى الثرى ، ذلك الثقل النفسى المتفق مع النزعة القومية المعاصرة في تجاوز الواقع العربى ساركاً وفكراً وفناً . . . تشوفاً إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء . . .

ولعل الشاعر صلاح عبد الصبور كان أسبق معاصرينا إلى استخدام هذا الرمز (٢) وتقمصه ، والتحدث من خلاله . . . فقصيدته « رحلة في الليل »

(١) العدد الثامن من ألف ليلة وليلة ص ١٠٨ ط أحمد فتوح الكتبى بميدان الأزهر .

(٢) انظر : أحمد عبد المعطى حجازى الآداب — يونيو ١٩٦٠ .

في ديوانه الأول « الناس في بلادى » من أسبق القصائد التي ورد فيها ذكر « السندباد » ، وحملت طابع رحلته ، وجوهر تشوفه إلى المعرفة .

وقد سبقت شاعرنا ارهاصات باتخاذ ذلك الرمز ، ومن أهمها حياة الشاعر على محمود طه وفنه .

فعلى محمود طه وان كان لم يفصح برمز السندباد — فيما أعلم — اعتبر نفسه منذ صدور ديوانه الأول عام ١٩٣٤ — « الملاح النائه » الذي يجوب بحار الفكر والمعاناة ، بحثاً عن رؤية شعرية ، وعن فن جديد ، وعن معرفة بنفسه وبالناس وقد صدر ديوانه ذلك بما يؤكد هذا المعنى حين قال :

« إلى التائهين في بحار الحياة ، إلى أولئك الذين يستهوبهم الحنين إلى الجاهل . » وقد اعتبر نفسه في إحدى قصائده ملاح وأدى النيل الذي تغريه بالتيه السحيق بحار :

يا فتية الفولجا تحية شاعر رقت له في شذوه الأشعار

ملاح وأدى النيل إلا أنه أغرته بالتيه السحيق بحار

أبدأ يطوف حائراً بشراعه يرمى به أفق وتقف دار (١)

فهذا سندباد مصرى ، أغرى ببحر الحياة ، واعتبر نفسه ملاحاً شغوفاً بالرحلة ، والكشف عن أسرار الوجود ، ومن ثم فنحن نوافق الشاعرة نازك على تأكيدها أن « الملاح النائه » يعبر عن روح التيه ، والبحث عن الحقيقة ، وخوض غمار الحياة والفكر والخيال . وهو يؤكد حب الشاعر للأسرار المهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأعماقها (٢) .

(١) زهر وخر : ٦٢

(٢) نازك الملائكة « على محمود طه » ص ٦٠

ومن أكثر الارهاصات لفتنا للأنظار في أدبنا المعاصر لشخصية السندباد، كتابات الدكتور حسين فوزى ؛ فقد اعتبر نفسه سندبادا يحبب الشرق والغرب ، ويحب في أعماق التاريخ ، وأصدر مجموعة من الكتب عن سندبادياته ، ورحلاته في المكان والزمان ، ومن أهم كتبه الرائدة « حديث السندباد القديم »^(١) . وهو محاولة علمية وفنية لعرض المعارف البحرية والمعالج الجغرافية التي حفلت بها قصة السندباد . والكشف عن مصادرهما من مؤلفات العرب في القرون الوسطى بين القرن التاسع الميلادى والقرن الخامس عشر . كما ترد في كتب المسالك والممالك . وكتب العجائب ، ومذكرات البحريين . . « فاذا كان السندباد قد حدثنا بالطيور التي تزق أولادها بالأفيال ، والحيات التي تبتلع الجواميس ، ودواب البحر تبدو وسط المحيط كالجزائر ، فقد عرفنا بكل هذا في الكتب العربية . . وبعضه نقله العرب عن بطليموس ونيارخوس وبلينيوس وكليستنس المزعوم »^(٢) والدكتور حسين فوزى يرى « انها من أهم قصص البحار في آداب العالم »^(٣) . وأن آداب العالم قد احتضنها منذ نشر جالان ترجمتها الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر ، وتنشأت عليها أجيال من الشباب وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين . . . وقد رفعها الناقد ريتشارد هول إلى مكانة الأوديسية ، كما كانت موضوع دراسة العلماء المستشرقين والجغرافيين^(٤) « وما وصل إليه شعراؤنا بحاستهم الفنية من مزج بين شخصيتي السندباد وأوديسيوس - على نحو ما أشرنا سابقاً - كان له - فيما يبدو - جذور من الحقيقة في صلة قصة السندباد بأصول هومرية على نحو ما يقول الدكتور : « هناك تشابه

(١) نشر مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ص ١٩٤٣ .

(٢) السابق ص ٣٥٠

(٣) نفسه ص ٢٥٦

(٤) انظر السابق ص ٣٦٠

عجيب بين حكاية الغول الأسود في رحلة السندباد الثالثة ، وبين حادث العملاق الأعور (الكيكلوب) في الأوديسية . . وليس عجيباً أن يكون صاحبها قد سمع بحكاية أوديسيوس^(١) » :

غير أن هذه الشخصية قد انتقلت كنموذج فني إلى عالم الشعر ، منذ زمن قريب ، وكان لها من الأبعاد النفسية والفنية في شعرنا المعاصر ما أغرى الكثيرين بالاشارة إليها حيناً ، أو الحلول فيها حيناً آخر ، حتى لقد غدا « السندباد » من النماذج الرمزية الكبرى ، وبخاصة في شعر الشاعرين صلاح عبد الصبور و خليل حاوي . . اللذين ندرس أبعاد السندباد في فنيهما في الصفحات التالية :

١- السندباد في مرحلته الأولى عند صلاح عبد الصبور :

* * في آخر المساء يمثلي الوساد بالورق^(٢)

كوجه فأر ميت طلاس الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوى الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد :

(١) نفسه ص ٣١٤ = ٣١٧

(٢) المقطع الرابع بعنوان « السندباد » من قصيدته « رحلة في الليل » من ديوانه الأول « الناس في بلادى » - انظر : ص ٤٧ ط ٢ - دار المعرفة .

لا تبحك للرفيق عن مخاطر الطريق
 ان قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
 (السندباد كالأعصار إن يهدأ يمت)

الندامي :

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
 إنا هنا نضاجع النساء
 ونغرس الكروم
 ونعصر النبيذ للشتاء
 ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
 وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
 تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم .

رحلة السندباد ، في المرحلة الأولى عند عبد الصبور ، هي رحلة الفنان
 ومغامرته في سبيل الابداع الفني ، هي الطريق بين التجربة النفسية للشاعر ،
 واضطرامها داخل كيانه ، وبين وصولها إلى مرافق الورق حروفا نابضة
 بعذابه مضيئة برويته الجديدة للأشياء . .

وثمة فرق دائم بين من يعاني هذه الرحلة المضنية التي نستطيع أن نسميها
 « رحلة الحروف » وبين الانسان العادي الذي تركز رغباته في لذات الحس ،
 ويتوفر على إعداد المتع الصغيرة العابرة ، ثم يقنع بتلقي المسلمات الاجتماعية ،
 والخضوع للمتوارث من الأفكار ، دون تمحيص أو مناقشة ، ولا بأس -
 أخيراً - بالاستماع إلى حكاية السندباد ، وهو يقص عليهم رحلة الضياع
 في بحر العدم ، فالفن لديهم ترف وتسلية ، ومن ثم فهم يلمسون حدوده
 الشكلية . ويقفون عند قشرته دون النفاذ إلى جوهر التجربة الانسانية ،
 والأنفعال بمعاناة الشاعر ، أو الاستنارة برويته ونبواته .

لماذا كان السندباد - عند صلاح - رمزاً لرحلة الشاعر في سبيل
الابداع ؟ . . ذلك مايشير إليه موقع هذا المقطع من القصيدة ، فقد سبق
بثلاثة مقاطع صور صلاح في الأول منها ، مايرى على حياته من ملل ،
وسط ثلة من الرفاق الهازلين ، لاهم لهم إلا قتل الوقت :

« إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقى مساء غد

الرخ مات - فاحترس - الشاه مات

لم ينجه التدبير ، انى لاعب خطير

إلى اللقاء ، وافترقنا - نلتقى مساء غد

ولاهم لهم إلا الصراخ من أجل الخمر والنساء . اللذة العابرة ، والفرصة
المتاحة ، والفراغ النفسى الرهيب . . طابع حياتهم . .

ثم أفصح المقطع الثانى عن تجربة حب ملأت حياة الشاعر بالفرحة
والأمل ، ثم حط أجدل منهوم « اختنق بين يديه طائر الحب » قل هو
الموت ، أو هو الفراق ، أو هو الفرق الاجتماعى الشاسع ؛ فلما ورد فى
قصائد أخرى من الديوان^(١) ، وأياً كانت حقيقته فى حياة الشاعر ، فقد
خلف حزناً عميقاً ضمه بين جوانحه . .

وبجانب الحياة المملة الحاوية ، والحب المخفق الموءود ، يأتى الأمل
الضائع - فى المقطع الثالث - فالغيب هوة تروع الظنون ، والغد مجهول
يكاد يكون فى حس الشاعر الواجف ملئاً شريراً ، عيناه خنجران مسقيان
بالسموم ، والوجه من تحت اللثام وجه يوم . ومن ثم فلا أمل لديه فى
تنسم أنسام الحرية الطلقة التى تهفو إليها روحه . .

(١) بيننا يا جارق بحر عميق - بيننا بحر من العجز رهيب وبحيق - أنت فى القلعة تغنين
على فرش الحرير - وتزودين عن النفس السامة - بالمرايا والآلى والطور .

وبهذا يحس الشاعر أن عليه أن يرحل ، كما رحل السندباد ، باحثاً
عن عوالم أخرى ، عليه أن يعد سفينته (أوراقه) وينشر قلاعته (خياله
وفنه) وأن يرحل عبر عوالم الفكر :

لنبتلى الوسائد بالورق
وينضج الجبين بالعرق

فالغن خلاص من الملل ، ومن الانخفاق في الحب ، ومن الحرمان
من الحرية في المجتمع .

والفنان يشعر دائماً عبر كل رحلة من رحلات الابداع الفني بميلاد
جديد لنفسه يقبل به على الحياة ، وينهل من موارد التجربة ، ويحس باستمرار
الحياة ، وجمالها وتطورها ، ولعب الأطفال فوق أسطح البيوت اللعبة
الخالدة التي تبنى الحياة من جديد ، وتمنحه الأمل ثانية في الحرية والانطلاق :

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد
كل صباح أحتفى بعيدها السعيد
مازلت حيا ! فرحتي

صديقتي عمى صباحاً - هل ذكرت نزهة الجبل ؟

و « الميلاد الثاني » هو اسم هذا المقطع الذي عرضنا له ، وبهذا نجد
صلاحاً قد انتقل بالسندباد من الرحيل في عوالم البحار ، إلى الرحيل في
عوالم الابداع الفني ، حيث يجد الشاعر خلاصه من رتابة الحياة ، ومن
إخفاق تجاربه في الحب ، وإحباط آماله في الحرية ، وعندما يعكف على
الابداع الفني ، فهو لا يكتشف فحسب بلسماً لجراحه ، بل يكتشف درويماً
جديدة لآماله ، وانفساحاً لتطور الحياة الانسانية ، وازدهار مثلها العليا .

والشاعر يقوم بهذه الرحلة كضرورة حياتية (السندباد كالأعصار ان يهدأ
يمت) فتلك طبيعته ، وهذا قدره . .

وفي المقطع السادس يفاجئنا صلاح بالعودة إلى ثلة الرفاق الأولى ،
وعودة الحياة إلى رتابتها السابقة :

إلى اللقاء — وافترقنا — نلتقى مساء غد

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد — وبعد غد — سنلتقى إلى الأبد

و كأن صلاحاً يعبر عن دورة الحياة واستمرارها في حلقات مفرغة ،
فقد تبدأ بالرتابة ، وتستمر دون هدف ، ثم يأتي الفنان ليتمرد ويبدع
وتزدهر بين يديه الآمال ، وتخضر الدروب ، ثم تهوى الحياة مرة أخرى
في هوة فراغها الأول ، وتدور الحلقة الرتيبة المملة ليبدأ فنان آخر رحلة
التمرد والابداع . . وهذه هي طبيعة الحياة كما يراها شاعرنا ، وهو بذلك
يتوافق مع ما قالت به فئة معروفة من فلاسفة التاريخ (من أبرزهم توينبي)
من أن الحضارات الانسانية تحكم بقوانين ثابتة فهي تتكون ثم تنمو وتزدهر ثم
تنحل . . حين تصل إلى ذروة نضوجها تبدأ الانحدار من الجانب الآخر ،
لتسلم أنفاسها بين يدي حضارة جديدة تكون في تلك الفترة تعاني فترة
المخاض والتكون . .

وبغض النظر عن دلالة هذا المقطع الأخير : فمن الواضح أن السندباد
كان قناعاً موفقاً للشاعر . . شف عن معاناته في سبيل الابداع ، متجسدة
فيما لقي السندباد من أهوال . . ولعل صلاحاً يكون أيضاً بجانب سبقه إلى
استخدام رمز السندباد في الشعر ، أول من ناظر بين رحلة السندباد ورحلة

الشاعر ، وجسد الخلق الفنى باعتباره رحيلا عبر المجهول ، واكتشافاً
للحديد من حقائق النفس والحياة . .

ولم يكن هذا التناظر عابراً فى فن صلاح . . فى قصيدة أخرى « أغنية
حب »^(١) يبسط هذا التناظر مما يؤكد عمق الاحساس به :

صنعت مركبي من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبي خيمة من نور
وجه حبيبي بركة المنشور
جبت الليلالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤه
وعدت . . فى الجواب بضعة من الحار
وكومة من الحصى ، وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤه

فى هذا المقطع يمزج بين عناصر الرحلة عند الشاعر وعند السندباد ،
حين يذكر الدخان والمداد والورق ، بجانب السفين والربان .

٢ - السندباد فى مرحلته الثانية عند صلاح :

* * * ملاحنات قبيل الموت ، حين ودع الاصحاب

والاحباب والزمان والمكان

عادت إلى ققمها حياته ، وانكشت أعضاؤه ، ومال

ومد جسمه على خط الزوال
ياشيخنا الملاح ، قلبك الجريء كان ثابتاً
فقاله استطير^(١) . .

تلك صورة الشاعر في مرحلته الثانية بعد ان بلا الحياة ■ واكتسب
مزيداً من الخبرات ، أفضت به إلى السأم . والتعاسة الروحية ، فلا شيء في
حياة إنسان عصرنا بذى بال ، فقد اتيج له ان يسير في كل الدروب ،
وان يغامر عبر كل الانهار ، فلم تعد تشوقه رغبة ، أو تستعصي على مناله
أمنية ، ومن ثم أصبح السأم طابع العصر .

هذا زمان السأم
نفخ الارجيل سأم

* * *

لا عمق للالم
لانه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لانهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ، ويهبط السأم
أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلي الفكر ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت لم يجد لدى ما يميته ،
وعادت دون موت

(١) انظر : ديوانه « أقول لكم » قصيدة « الظل والصليب » ص ٨١ .

أنا الذى أحيا بلا أبعاد
 أنا الذى أحيا بلا آساد
 أنا الذى أحيا بلا أمجاد
 أنا الذى أحيا بلا ظل ، بلا صليب

فلا الجنس ، ولا المعرفة ، ولا تشوف الغيب . ولا التجارب المذهلة
 الفاجعة — كتجربة الموت — تثير إحساسه . أو تغريده بالعودة إلى تملى الحياة
 ومحبتها ، لانه يحيا بلا أبعاد . مرتطما بحواجز المجتمع والعصر التى لاترك
 له « أنيته » فى تجوالها الحر — عبر الزمان والمكان — مفصحة عن سماتها
 الانسانية المتفردة ، عن ظله الخاص ، ذلك أن الانسان فى المجتمع المعاصر ،
 حينما يريد أن تكون له شخصيته المستقلة ، وفكره المتميز عن فكر المجتمع
 الذى تسيطر عليه السلطة الغشوم ، يودى بنفسه للمحن ، ويعرضها للعسف
 والسجن والتعذيب ، وقد يودى بها إلى الموت ، ولا طاقة للانسان المعاصر ،
 فى تكوينه الحضارى المترف على ان يواجه محنة الاستشهاد، ومادام بعيداً
 عن ظله ، عن ذاته وافكاره ، وحقيقة وجوده . فهو يمتأى عن « الصليب » ،
 وليس فى عصرنا ما يغرى بالاستشهاد :

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشى إلى الصليب ، فى نهاية الطريق .

وحياتنا المعاصرة تبدو موفقة يانعة فى ظاهرها — ولكنها فى الحقيقة
 عقيم كما يلوح شجر الصفصاف أخضر اللون ، مهتلل الأوراق . دون ان
 يجود بالثمر :

* * * تصلبنى يا شجر الصفصاف لو فكرت

تصلبني يا شجر الصفصاف لو حملت ظلي
فوق كتفي ، وانطلقت
وانكسرت ، أو انتصرت . .

ومن ثم فقدت الحياة مدلولها ، وفقدت لذتها ، وأصبح الانسان فيها
كما يقول الشاعر « مجدوع الانف » . .

هذه هي محنة الإنسان المعاصر كما يصورها صلاح في قصيدته « الظل
والصليب » بديوانه الثاني . . ومن خلالها تبدت شخصية السندباد على
غير ما عهدنا في ديوانه الأول ، من حب للمغامرة ، ونشدان للخلاص ،
والأمل في عالم الفكر والإبداع الفني . . فهي هنا شخصية منهزمة ، مشعنة
الملامح ، متهاوية أمام المسلمات ، مسلمة مصيرها إلى الهاوية :

ملاحنا ينتف شعر الذقن في جنون
يدعوو إله النعمة المحنسون أن يلين قلبه
ولا يلين

* * *

ملاحنا هوى إلى قاع السفين واستكان
وجاش بالبكا بلا دمع ، بلا لسان
ملاحنا مات قبيل الموت . .

ولعل الهرب من محنة الاستشهاد ، هي المأساة الحقيقية لسندباد عصرنا
لكل مفكر وفنان ، لأنه يريد أن يعيش في سلام شخصي « دون أن يريق
قطرة من دم » فلا تكون النتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيار . .
وإذن فلا أمل بالتلويح له ببشائر الوصول ، لأنه يخاف من كل تجربة ،
ومن كل جديد ، على علاقاته الرتيبة المقننة بالحياة الاجتماعية السلبية الروح :

يا شيخنا الملاح قلبك الجري كان ثابتاً . .

فما له استطير

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد : . .

ثم قال :

هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب نجيبها تدور

تحطمها الصخور

وانكبنا : . . ندنو من المخطور ، لن يفلتنا المخطور

هو سندباد من نوع آخر ، على غير ما عرفنا في الأدب الشعبي ، وغير

ما عرفنا في سابق شعر صلاح ، إنه يرتجف خوفاً ، ويمتلئ رعباً من أن تلوح

له تجربة :

ندنو من المخطور — لن يفلتنا المخطور

غير أن الشاعر ينتقض في لحظة جذب روحى ، تستخفه بشائر الوصول ،

وتلوح له أفراح المغامرة :

هذى إذن جبال الملح والقصدير

وافراحاً . . نعيش في مشارف المخطور

نموت بعد أن ندوق لحظة الرعب المرير

والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير

مضت ثقليلات الخطى على عصا التدبر البصير .

غير أن ملاحه لم يكن يصغى إلى هذه الأنشودة ، لم يكن يشاركه الفرحه
ولا يشاركه الأمل :

ملاحنا أسلم سوّر الروح قبل أن نلامس الجبل

وطار قلبه من الوجل

كان سليم الجسم . . دون جرح ، دون خدش ، دون دم

حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع

ولم يعش لينتصر

ولم يعش لينهزم

هذا أخيراً السندباد ، في صورته الثانية . . يعيش سأمًا ، ويموت
رعبًا ، ويحيا توجسًا وخوفًا ، لأننا نحيا كما يقول في زمن الحق الضائع :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مفتول من قاتله ، ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

٣ - السندباد في مرحلته الثالثة عند صلاح عبد الصبور :

وتوقفنا قصيدته « الخروج » من ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم »^(١)

عند صورة ثالثة من صور الرحيل . . فرحيل السندباد رغبة في المهاجرة ،
وفي ارتياد الجبھول ، وفي احتياز كنوز الغيب . .

(١) منشورات دار الآداب . بيروت ط أولى ١٩٦٤ ص ٦٩ .

وجدناها في المرحلة الأولى عند صلاح ، رحلة لاهثة وزاع كنوز
الفن ، ورغبة ملحّة في امتلاك ناصية العطاء الشعري ، وفي المرحلة الثانية
فراواً من سأم الحياة ، وتكثيفاً لما وصلت إليه حياة الفنان في المجتمع المعاصر
من تجمد ، وبعد عن الفعالية ، وفقدان الإثارة في الأشياء ..

أما في هذه المرحلة فيحاول صلاح ألا يجد طريقه عبر العالم الخارجي ،
بل يشتق طريقه عبر عالمه النفسي . ويرحل في أغوار ذاته ...

وقد رأى في هجرة الرسول (ص) إطاراً تاريخياً مناسباً ليتحرك داخل
عالمه وذاكرياته ذلك السندباد الجديد ، الخارج من ماضيه ، المتجه نحو
عالم آخر ، كان بمنأى عنه طوال رحلتيه السابقتين . . عالم « الانكفاء على
الذات » ، وقتل الأنا القديمة التي كانت مشغولة بالعالم الخارجي ، مستهدية
بالخواس عن الحدس الصوفي والتأمل في باطن الوجود الإنساني . :

أخرج من مدينتي ، من موطنى القديم
مطرحاً أثقال عيشي الأليم
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سرى
دفنته بياها ، ثم اشملت بالسماء والنجوم

ولقد كان الرسول (ص) في هجرته قد اتخذ من أبي بكر رفيقاً لرحلته ،
وقد أمر علياً أن يبني بيت في فراشه ، ليؤخر عنه طلب العيون في الصحراء ،
وأوصى أحد الأدلاء أن يكون هادياً لهما على الطريق . . أما سندبادنا المعاصر ..
فلم يأمن دليلاً خشية أن يضلّه . ولم يتخير واحداً من الصحاب لكي يغريه
بنفسه . ولم يغادر في فراشه صاحباً يضلّل الطلاب ، لأن من يطلبه ليس سوى

نفسه القديمة ، وما يريد له ليس سوى قتل هذه النفس التي ثقلت بالانشغال
بعرض الحياة عن الجوهر . . .

وقد حاول صلاح أن يجسد لنا تصميمه على خوض التجربة الجديدة ،
بالاستعانة بصورة امرأة لوط حين استحالت إلى حجر ، لأنها لم تستمع إلى
وصية زوجها التي تلقاها عن الملكين بأن لا تنظر إلى « سدوم » وهي بين
يدى الغضب الإلهي :

حجارة أكون لو نظرت للوراء

كما يستعير من متابعة سراقه للنبي (ص) ، وما جاء في الأثر من سوخ
فرسه به في الرمال :

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعني نحو مهجري : نشدتك الجحيم

ثم يعود إلى رموز الرحلة التاريخية الكبرى « هجرة الرسول » ص .
فيقول :

لو مت . . عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه . يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا

ثم يعصف به ما يعصف بعصرنا كله من الشك : في كل شيء ، فيعقب
على تلك المدينة المنشودة :

هل أنت وهم وهم تقطعت به السيل
أم أنت حق — أم أنت حق

في هذه القصيدة نجد صلاحاً قد استطاع أن يقيم تناظراً كاملاً بين تجربته النفسية ، وبين حكاية تاريخية شهيرة « يحقق من خلال أحداثها المختلفة رموزاً وعناصر لبناء قصيدته ، ثم يحول المضمون الكلي للقصيدة لمعنى الرحلة والرغبة في الاكتشاف . . . وبذلك يوحى لنا بشخصية السندباد . . . من خلال المعطى الكلي للقصيدة شكلاً ومضموناً . . .

ولعل هذا يذكرنا بجيمس حوبس — في روايته الشهيرة « عوليس » — نفس الخطة الفنية . . . نظير أسطوري (رحلة أوديسيوس في الأوديسة ، ومروره بمخاطر واجتيازه عقبات) يظل متخفياً وراء الوقائع والأحداث لبطله الجديد . . . الذى يرحل داخل النفس الإنسانية ، في مدى لا يتجاوز أربعاً وعشرين ساعة . . .

وقد حقق جيمس جويس بناءً فنياً استفاد منه اليوت — على نحو ما أشرنا — فبحث عن النظائر الأسطورية لفكره وشعوره ، ورأى في أساطير الموت والابتعاث الواردة في كتاب جيمس فريزر الشهير « الغصن الذهبي » . . . رأى في تنوع أشكالها ووحدة مضمونها ، وفيما تشف ، عنه رموزها ، ورموز قصة الكأس المقدسة — إحدى أساطير القرون الوسطى الشهيرة — من دوران حول « الجنس والموت » النظير الذى يستطيع أن يستفيد منه في قصيدته « الأرض الخراب » . . .

وقد وجد صلاح هذا المثل بين يديه ، فانتس في تاريخنا ، وفيما هو الصق بتكرارنا النفسى والثقافى . . . نظير قصيدته . . . فكانت « الهجرة »

بكل ما لها من أبعاد في التاريخ ، فقد قلبت ميزان القوى ، ووجهت الدعوة
وجهة جديدة . .

وكان صلاح يمر بمثل هذه التجربة . . إنه يتحول من الرحيل في العالم
الخارجي ، إلى الرحيل في عالمه النفسي . . فكان ما في « الهجرة » من دلالة
على « التحول » أقدر النظائر على الإيحاء لنا بمدلول تجربة صلاح الجديدة . .

ولعلنا من تحليل القصيدة قد استطعنا أن ندرك مدى التوفيق الذي أصابه
شاعرنا في استخدام تفاصيل الهجرة ، وأحداثها الجزئية ، واستدعاء جزئيات
تاريخية وأسطورية أخرى . . ليصل من كل ذلك إلى التعبير — من خلال
التجسد في أحداث ووقائع — عن تجربته النفسية والفكرية . .

فثمة — في القصيدة — رغبة في الرحيل ، وألم ممرض عن الانشغال بعالم
الحس ، وعزم أكيد على التحول إلى عالم النفس الباطني .

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري . . نشدتك الجحيم
وانطفئي مصابيح السماء
كي لا ترى سوانح الألم
ثيابي السوداء .
إن عذاب رحلتى طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم

في كتاب صلاح « حياتي في الشعر » حديث عن مرحلة تحول فكري
خطير مر بها . . وقد فصلها في صفحات مطولة شائقة . . عبر فيها عن
تجربة الفتى المعاصر المفتون بالرفض . . رفض الماضي بكل قيمه . . رفض

الدين . ورفض الإله . . على نحو ما يقول : « ولد الإنكار في نفسى . .
لا أذكر كيف ترعرع حتى طلب أن يخرج . وخرج إنكاراً كأوضح
الإنكار » (١) . . ثم آل أخيراً بعد أن مر بمراحل مختلفة إلى الإيمان بالدين .
والإيمان بالإله : « لقد قتشت عن معبود آخر غير المجتمع . فاهتديت إلى
الإنسان . وقادتني فكرة الإنسان بشمولها الزمنى والمكانى إلى التفكير من
جديد في الدين . وهكذا أصبحت مؤملاً » (٢) .

هل نقول إن قصيدة « الخروج » هى التعبير الشعري عن هذا التحول
في حياة صلاح . . من الخارج إلى الداخل . . من المجتمع إلى الإنسان . .
غير أن ما يهمنا هنا — بالدرجة الأولى — أن صلاحاً قد قدم لنا في
قصيدته « الخروج » نموذج الأسطوري الأثير « السندباد » وهو يتحول عن
الرحلة في الخارج ، إلى الرحلة في الداخل ، ويتناول من المعارف الاستشرافية
ما يشرف به على عالمه المنشود « المدينة المنيرة » — مقابل « لزم » عند السياب
ونسب عريضة و « الغاب » عند جبران وأبي ماضي : و « يوتوبيا » عند
نازك — وإن كان صلاح يساوره في رحيله وفي تطلعه بقايا من ريب عنيده
في وجود هذا المرفأ الأمين :

هل أنت وهم وهم وهم
أم أنت حق
أم أنت حق

٤ — السندباد في رحلته الثامنة : خليل حاوي :

أشرنا إلى أن مغامرة الشاعر خليل حاوي الفنية — عبر دواوينه الثلاثة —

(١) حياتي في الشعر ص ٨١

(٢) السابق ص ٧٦ .

كانت تحمل طابع مغامرات السندباد ، وتنتمص شخصيته ، وأن شعره كان رحلة دائمة من أجل المعرفة ، ونحناً عن مصادر التحرر والخصب . .

وأن هذه الرحلة الشعرية قد مرت بمراحل ثلاث ، كان الديوان الثاني ، يمثل مرحلة توحيد الشاعر بالمجتمع . والمجتمع العربي على الأخص ، رافضاً التوقع الإقليمي والعنصري ، ويتجلى أوضح ما يكون هذا التوحيد في قصيدته « السندباد في رحلته الثامنة »^(١) حيث نعرف أن السندباد حين عاد إلى بغداد ، في ألف ليلة وليلة . بعد رحلته السابعة ، وابنتي داراً فسيحة ، واشترى عبدانا وجواري . وراقت له الأحوال ، أزمع ألا يجيب هذا الهاتف الملح الذي يدوى في أعماقه بالرحيل ، وخلد إلى السكينة . مستعيداً مع سماره طرائف رحلته ، وما حدث له في أثنائها من غرائب الحوادث والأخبار .

غير أن السندباد . وقد عاد إلى حياتنا متمصاً شخصية شاعرنا ، « سمع ذات يوم عن بخارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل ، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثانية ، ومما يحكى عن السندباد كما يقول الشاعر ، في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته »^(٢) .

هي إذن رحلة في عالم اللاوعي ، نجوس فيها الشاعر دروب نزاعاته الخفية ، ويستجلى معالنه العميقة ، ومن ثم فقد يخيّل إلينا أننا سنقف في القصيدة على متناقضات عالم العقل الباطن ، ونجوس في سراديبه المظلمة ، ونفاجأ بمفارقاته الصارخة والمزعجة . . غير أننا نجد القصيدة مثلاً موفقاً لحلول الشاعر في قلب أمته العربية . وشفافية سماته النفسية ، ورموزه الفنية عن شخصيتها الراهنة بكل نقائصها وتطلعاتها ، وعن مكوناتها التاريخية بكل

(١) انظر ديوانه : الناس والريح ص ٧١ - ١١٠ .

(٢) السابق ص ٧١ .

ما كان لها من قدرة على اتصال بجوهر الوجود ، وحمل لأعباء النبوة في شخصية نبيها العربي ، الذي مر الشاعر في رحلته بتجارب من النقاء والتطهر تشبه تجاربه ، وكأن محمداً وهو يعاني تلك التجارب كان نموذجاً مكثفاً تتداخل فيه شخصية أمته ، فتبقى هي أيضاً وتطهر ، وتستعد لاستقبال النبوة :

لن أدعى أن ملاك الرب
ألقى خمرة بكرةً وجرماً أخضر
في جسدي المغلول بالصقيع
ضيق عروقي من دم
محتقن بالغاز والسموم
عن لوح صدرى مسح الدمغات والرسوم
صحو عميق موجه أرجوحة النجوم
ان أدعى ولست أدري كيف
لا ، لعلها الجراح
لعله البحر ، وحف الموج والرياح
لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدا عروقي لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعاً
تحتة يختمر الربيع
أعشب قلبي
نبض الزنبق فيه
والشرع الغض والجناح
طفل يغني ، في عروقي « الجهل عريان » وما ينجلني الصباح
النبضة الأولى

ورؤيا ما اهتدت للفظ
 فصت ، أبرقت ، وارتعشت دموع
 هل دعوة للحب هذا الصوت
 والطيف الذى يلعب فى الشمس
 تجسد واغترف من جسد
 خبزاً وملحاً
 خمره ونار
 وحدى على انتظار

وهنا مزج بين المتوارث من سيرة الرسول (محمد ص) والمتوارث فى
 من سيرة السيد المسيح ، فقد وردت رؤيا الملاك وشقه للمصدر فى كتب
 السيرة التى صورت طرفاً من طفولة الرسول ، ووردت العبارة الأخيرة ،
 فى الأناجيل عن السيد المسيح ، فيما يعرف بالعشاء الأخير ، حين ناوله
 تلامذته خبزاً وقال لهم : هاكم جسدى ، وناولهم خمرأ ، وقال : وهاكم
 دى . . .

والنغمة العذبة التى يصغى إليها الشاعر ، بعد أن عاين - عن طريق
 التجارب العميقة - صفاء نفسه ، وعمق رؤيته للأشياء ، تتمثل فى الدعوة
 إلى هذا التناول الذى سيصل الشاعر بجوهر الحقيقة ، ويجعله يحمل البشارة
 لأمنته . . وهذا المزج بين مختلف الأراجاع التاريخية واستلهاها فنياً فى لقطة
 واحدة تذوب فيها الرموز المستوحاة فى نسيج واحد ، لتكون ملحاً جديداً ،
 أو قل إن شئت أسطورة خاصة يصطنعها الشاعر ، ويورى فيها طب الحياة . .
 حتى تكاد أصولها تختفى ، مع بقاء ذلك الاستدعاء العذب لأصدائها فى النفس
 الإنسانية . . هو خاصة من خصائص فن شاعرنا . . نشر إلى ماضين فى

استجلاء ملامح الظاهرة التي نأخذ بتبنيها ، وهي ظاهرة التوحد بين الشاعر وأُمته ، وأنه حين رحل داخل ذاته ، تكشف لنا عن سمات أُمته ، وقلقها ، وتطلعاتها . عن طريق استخدام رموز أساطيرها . ودياناتها ، واستحياء فلذات عميقة الدلالة من تاريخها . .

وقد التفت السندباد . حين وصل إلى لحظة التطهر والنقاء النفسى والاستعداد لتقبل الرسالة ، إلى النموذج الحمدي وقد أتى إليه ملاك الرب ، وشق صدره ، وأزال عنه هواجس الشيطان . . أما هو فقد عانى تجربة رهيبة حين رأى أن هذه الرحلة الاستطلاعية تفرض عليه أن يبتز بعض أعضائه ، ويضحى بأجزاء من نفسه مريضة شوهاء ، وكما يعاني من تفرض عليه هذه العملية الجراحية عانى شاعرنا ، غير أنه تجلد للمحنة ، وأصر على الصمود . . ومن ثم سلخ عن نفسه ذلك الزيف الذي ورثه على حوائط داره . . من وصايا الأنبياء التي شوهتها الكهانة التي تمرغت في ذل الجريمة بالعار . فتسلطت على العقول . وعوقت حركة التطور في الوطن العربي ، ثم تلك الوراثة المتنافرة ، والادعاءات الكاذبة بالتجرد والنبيل ، وغير ذلك من نقائص المجتمع العربي التي جسدها الشاعر من خلال الرموز الدينية والتاريخية الموفقة في المقطع الثاني من القصيدة . وما بلاه من ولاء منافق لهذه القيم طيلة قعوده عن المغامرة ، أو عجزه عن الاستبصار في المقطع الثالث ، إلى أن انتزع ذلك الرواق الموبؤ من داره . وظل يطلب صحو الصبح والأمطار . . غير أن الدار ما زالت رطبة الدهاليز ، معتمة المسالك . تعز على الترميم ، إلى أن تقوض السقف . وانطوى الجدار فيرميها الشاعر — جسوراً — للموج الأسود والرياح ، ثم يتهاى للرويا الصادقة ، فتغلق الغيوبة البيضاء عينيه ، وفيما يرى المبنج الصريع — وتلك حالة من حالات

الرسول حين كان يستقبل الوحى ، حيث يرتج جسده ، وينتابه ما يشبه
الصرع - رأى شاعرنا :

صحراء كلس مالح بوار
تعج بالثلج وبالزهر وبالثمار
دارى التى تحطمت - تنهض من أنقاضها
تخلج الأعشاب ،
تلم . وتحيا قبة خضراء فى الربيع

غير أن ذلك لم يصبح بعد وجوداً فى عالم الواقع ، بل ما زال حلماً من
أحلام الشاعر التى تراوده أثناء معاناته فى التغير والتحول النفسى ، وقبول
التضحية بعد التضحية . واكتشاف أن الأروقة هنا غثة الرائحة ، وأن
الجدران والسقف هنالك واهية الدعائم ، وأن البعث الحقيقى لهذه الأمة ،
يقتضى الهدم بدون هوادة . تمهيداً لبناء جديد . :

يظل شاعرنا فى رحلة المعاناة ، تراوحه الأحلام الوضيئة ، وبينى
بخياله البيت الحافل بالنبل والسعادة ، غير أنه يظل صفر اليدين فى عالم الواقع
ويظل فى عذاب الطريق :

أعابن الرؤيا التى تصرعنى حيناً
فأبكى . كيف لا أقوى على البشارة
شهران ، طال الصمت . جفت شففى
متى . متى تسعفى العبارة ؟
وطالما ثرت . جلدت الغول والأذنان فى أرضى
بصقت السم والسباب

فكانت الألفاظ تجرى من فم شلال قطعان من الذئاب
واليوم ، والرؤيا تغنى في دمي برعشة البرق ، وصحو الصباح
بفطرة الطير التي تشم ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يولد في الفصول .
وأخيراً . . بعد أن احترق تجربة وتضحية . وسالت دماه على حجارة
الطريق يصل إلى رؤيا اليقين :
ما كان لي أن أحتق بالشمس ،
لو لم أركم تغتسلون - الصبح - في النيل وفي الأردن والفرات
من دمغة الخطيئة .
وكل جسم ربوة تجوهرت في الشمس
ظل طيب ، بحيرة بريئة

وتلك هي بشارة الشاعر لامتة التي عليها أن تعاني - فيما يرى الشاعر -
لتصل إليها . . السير في الطريق الصعب ، هدم التناقضات ، تغيير البنية
المتداعية ، بناء بيت شامخ بهيج ، على أسس قوية معاصرة . . ذلك هو السبيل :

عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول

بفطرة تمس ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يولد في الفصول

وهكذا تشف الرحلة في ذات الشاعر عن معاناة مرة في استكشاف
سرائر أمتة ، وما يسرى في أعماق كيائها من وهن وتصدع . . بعيداً عن
التقريرية والمباشرة والتجاء إلى الرموز التاريخية والأسطورية . .

غير أن بالقصيدة بعض هنات لغوية ، أحسب أنها تمكنت من أسلوب الشاعر لتساهل في تلقى لغة الشعر عن الفصحى ، وثقة بالعامية اللبنانية ، التي إن أعطته هو أو إقليمه المحدود إشعاعاً .. فإنها تعطى للقارئ غير اللبناني ، ارتباكاً وتعثراً ، فهي غريبة عن ذوق القارئ العربي ، وبعيدة — في أكثر الأحيان — عن سواء الفصحى . . كقوله : وذات ليلة أرغت العتمة واجترت ضلوع السقف والجدار . . فاذا تركنا ، أرغت العتمة « كتكوين جديد لصورة شعرية إن لم يألّفها الذوق فليس لديه ما يحجر على الشاعر حرية مزج العلاقات مزجاً جديداً ، فان « اجترت » هنا بمعنى ، جرت « خطأ محض . . وكقوله : دهاليزي ، وكانت رطوبة منتنة سخينة ، فكيف تكون رطوبة وسخينة معاً . . وقوله : حف الرياح السود يحفيه ^(١) » والحفيف كما نعرفه في الاستعمال اللغوي لأوراق الشجر ، وإذا قبلنا إسناده هنا للرياح . . فما معنى يحفيه . . ومثل هذا كثير في القصيدة . ونخشى أن نقول إن ثقافة الشاعر اللغوية دون ثقافته الفكرية والفنية ، وتلك علة العلل في الجيل العربي الناشئ ^(٢) .. الذى ينسى أنه إنما يحقق مطامحه الفنية والفكرية من خلال اللغة . . وأنه مطالب — مبدئياً — بمعرفة واسعة وعميقة بأسرار التعبير في هذه اللغة . . . وقد أشار إلى بعض هذه الأخطاء — فيما أذكر — الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي في نقده المبكر لهذه القصيدة ، كما أشار إلى التناقض الفادح في تصوير المعرى في القصيدة ، بين حقيقته التاريخية المعروفة ، وموقفه الفلسفي من الحياة ، وبين الرمز به للنفور من المرأة كصورة للندس في القصيدة ^(٣) ..

غير أن تعثر الشاعر في استدعاء اللفظة المناسبة حيناً ، أو استدعاء الرمز

(١) الأمثلة من القصيدة بديوانه « الناي والريح » ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) نعى بعد جيل رواد الشعر الحر الذين خصصناهم هنا بالدراسة .

(٣) انظر : مجلة « الآداب » العدد السادس — يونيو ١٩٦٠ .

المناسب حينئذ آخر ، أو التورط في بعض التعبيرات الثرية والركيكة .
لا يصل بنا إلى رفض هذا العمل الفني كلية - وإن كان يقلل من قيمته في
نظرنا - فإلى جانب هذه العثرات توفيق - إلى حد كبير - في المبنى الكلي
للقصيدة ، ونهج واع باستخدام الرموز ، والاستعانة بالتراث الشعبي العربي
وغاية نبيلة من التطلع إلى حياة قومية مزدهرة . . وتوفيق في كثير من مقاطع
القصيدة ، يارتفاع نغمة الشعر ، وصفاء إيقاعه ، ونقاء لغته ، وصدق
تجربته ، كتصويره المركز لهذا الحلم ، بعدوبته الشفافة :

في ساحة المدينة

كانت خطاها

زورقاً ينحى بالهزيج

من مرج الأمواج في الخليج

كانت خطاها تكسر الشمس

على البلور ، تسقيه الظلال الخضر والسكينة

لم يرها غيرى ترى . . في ساحة المدينة ؟

لم ترها عين من العيون ؟

العمر لن يقول

يا ليت من سنين

ملء يدي وساعدي

أطيب ما تزهو به الفصول

في الكرم ، والينبوع ، والحقول

العمر لن يقول

يا ليت من سنين .

وإذا كان « السندباد قد شغل شعراءنا على هذا النحو ، واستخلص منه صلاح و خليل حاوى نموذجاً فنياً ترصد من خلاله نظرة كل منهما للحياة ، وتطوراته النفسية والروحية ، بما فى ذلك من قسّمات التطور الاجتماعى العام .. فان كل شاعر قد ذهب طرقاتاً أخرى ، بحثاً عن نماذج وأقنعة نفسية عبر التراث الإنسانى بعامة ، والتراث العربى بخاصة . . وفيما يلى نعرض لبعض هذه النماذج . . استمراراً فى إيضاح هذا الملمح من ملامح استخدام الأسطورة فى شعرنا :

٤ - بشر الصوفى ^(١) : صلاح عبد الصبور :

يستمر صلاح عبر الحكايات الشعبية ، وعبر جوانب من التراث العربى .. التى تبرز فيها الحقيقة بالخيال . . فى تلمس أقنعة نفسية لمشكلات ذاتية محيرة .

فالتاريخ — فيما يدلنا عليه شعره ليس مراحل للصراع بين الحرية والسلطة على نحو ما نستشف صورته من شاعر كطهران . . بل مراحل صراع بين أشواق النفس الإنسانية إلى تحقيق توافق مع الوجود وبين المعوقات التى تقف حجر عثرة دون الوصول .

ولقد جرب صلاح امتلاك السلطة . وعظمة الثروة والجاه ، من خلال قناع « الملك عجيب بن الحصيب » ^(٢) « ودانت له — ظاهرياً — المنى . . ولكن لا وصول »

يا حفنة من الصفاء ضائعة

هل تختفين فى الجسد

(١) ديوان أحلام الفارس القديم « قصيدة » . مذكرات الصوفى بشر الحائى ص ١١٣ .

(٢) السابق . ص ٩٧ .

أعصره فينتفض هل تختفين في غيابة الكئوس

فالصفاء يظل ضائعاً . . ويسقط الملك جنب سريره في مهانة ذليلة
عاجزة عن الوصول إلى شيء . .

ومن ثم انتقل صلاح إلى صورة أخرى من سبر أغوار الحياة ، واستشفاف
حقائق الأشياء ، ولعل صلاح في شعره يعودنا أن نراوح بين وسائل الحس ،
ووسائل التأمل الباطني (فالسندباد يبحث عن الإلهام الفني الذي يوثق صلاته
بالخارج ، ثم ينكفي داخل الذات ليتأمل عبر وجودها العميق المغلق) . . .
ولذا تلمس قناع رجل صوفي شهير ، — بعد قناع الملك عجيب — جاء في
الأثر عنه :

« أبو نصر ، بشر بن الحارث ، كان قد طاب الحديث ، وسمع سماعاً
كثيراً ، ثم مال إلى التصوف ، ومشى يوماً في السوق ، فأفزعته الناس ،
فخاع نعليه ، ووضعهما تحت إبطيه ، واتطلق يجرى في الرمضاء ، فلم يدركه
أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين » ^(١) .

ونعمة القرار في هذه القصيدة ، هي ذات النعمة في القصيدة الأولى ،
فقدان الإنسان لمعنى الحياة ، ولو وسيلة توافقه مع الوجود ، فقدانه للشئ الذي
يريد ، مع ارتطامه بأشياء لا يريد بها :

تظل حتمية في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

(١) انظر : أحلام الفارس القديم . ص ١١٣ . و « حياتي في الشعر » ص ١٠٢ .

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

والقصيدة مكونة من خمسة مقاطع . . يفتحها صلاح بأشودة صوفية ،
تنعى على الإنسان جشعه ، وتطلعه إلى ما يتجاوز قدراته ، وعدم رضائه
بالواقع المتاح ، مما أفسد الحياة . وأصابها بالعمم :

حين فقدنا الرضا — بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار — لم تورق الأشجار

وفي الرضا بما قضى جوهر ما يريده المتصوفة من توكل تام ، واستسلام
لاشبهة فيه لاعتراض ، ينم عن إيمان كامل . . تمناه عمر قبلا ، حين قال :
« اللهم ارزقنا إيماناً كإيمان العجائز » فيه بساطة وتلقائية واستسلام ، وبفقد
هذا الرضا فقدنا جوهر اليقين ، فكانت الكارثة :

تشوهت أجنة الحبالى فى البطون
الشعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين — جيل من الشياطين

وفي المقطع الثانى يستدرجنا صلاح إلى مصدر ما يشكل مواقف هذا
الشيخ الصوفى من الحياة . . وغضبه على عدم الرضا بما قضى . . فليس
مصدر ذلك أن الواقع جميل ومريح ومقنع ، ولكن مصدره ألا فائدة فى
شئ ، على مثل هذا التخليط والفساد خلقت الدنيا ، ووجد الإنسان ، ولا ثمرة
لرفض . . فخير أن « يقف » الإنسان عن كل شئ . . وأن يعطل جميع
حواسه . . السمع والنظر واللمس والكلام . .

وقد تكون الريبة فى معطيات الحواس مفهومة ومسوغة ، ولكن الكلام ،

كيف نعطله . كيف لا نجد فيه طريقة للوصول . وهو أداة الفكر . .

في المقطع الثالث يستدرك شيخنا الصوفي على ما قد يثار من اعتراض على عودته إلى الصمت . . بتقرير حقيقة عميقة هي أن الكلام عاجز عن الوصول إلى الحقيقة لقصور في طبيعته ، وأن ما نخاله من إيضاح لفكرة ليس إلا تجميداً لها ، وما نخاله من الوصول بالحوار إلى موقف ليس إلا عثرة تكاد تمنعنا . . فالإنسانية إلى الآن ، برغم مرور آلاف السنين منذ اكتشاف الكلام ، لم تصل إلى معرفة شيء يقينى ، ولم تتفق على تعريف البدهيات فضلاً عن مواضيع الاختلاف الكثيرة . . ففيما تثيره الأديان من حوار حول أشياء بسيطة . . تختلف فيها اختلافاً مروعاً ، وفيما يدور بين الفلاسفة من حوار على الأولويات ، تتنازع فيه تنازعا لا التقاء فيه . . وفيما يدور من جدل حول أبسط الأشياء وأيسرها . . كل ذلك يقفنا على حقيقة رهيبة . . هي أن الألفاظ لم تصل بالإنسان إلى يقين ما :

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ

فأنت تناجزنى بالألفاظ

اللفظ حجر — اللفظ منية

فاذا ركبته كلاماً فوق كلام

من بينهما استولدت كلام

لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً

وتمنيت الموت

أرجوك . . الصمت . . الصمت

ويكون التعبير عن فساد الكون — في المقطع الرابع — قد تدرجت إليه

القصيدة تدرجاً طبيعياً

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت

وبرغم ما يعترى هذا الشيخ المتصوف من ريبة في بنية الكون ذاته : •
ما زالت هناك أصوات تنظر إلى الحياة في تفاؤل . . ومن هؤلاء الشيخ
« حسام الدين » الذى تلقى عليه بشر آداب الطريق ، وهو يستحثه للنزول
إلى السوق ، والنظر إلى الإنسان عن قرب . . ليتعاطف معه ، ويرى
— ثمة — في حياته منافع للبشر والإيناس . .

ويطيع بشر شيخه ؛ ولكن ما إن ينزل إلى السوق حتى يجد نفسه في
غابة ؛ كل يحاول أن يقبض على عنق الآخر (الأفعى والكركى والثعلب
والكاب والفهد)

يا شيخى بسام الدين

قل لى : أين الإنسان . . الإنسان !

ما زال الشيخ بسام الدين متفائلا ؛ فان لم نجد الحياة بعد بالإنسان
فسنجد به بعد حين :

« اصبر . . سيجئ . . سبهل على الدنيا ركبته »

لقد فات الأوان فيما يرى بشر ، فلم يعد ثمة مدى للأمنيات الطيبة ، لقد
أصبحنا في المرحلة التى تلى « الزمن » :

يا شيخى الطيب

هلى تدرى فى أى الأيام نعيش

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس
 في الشهر الثالث عشر
 الإنسان . . الإنسان . . عبر
 من أعوام
 ومضى لم يعرفه بشر
 حفر الحصباء ونام
 وتغطى بالآلام

في هاتين القصيدتين يستلهم صلاح روح التاريخ « وروح التراث -
 الشعبي ، ويستشف ملامح الانسان المعاصر ، في قلقه وفي تشاؤمه ، من
 شذرة هنا وشذرة هناك ولكنها شذرة عميقة الدلالة على قلق الانسان وتشوفه ،
 وفزعه من فساد بنية الحياة الانسانية ، بل بنية الكون جميعه . . وهو يطور
 هذه الشذرات بما يضطلع حولها من أحداث ، وما يفجر داخلها من مواقف ،
 وأزمات نفسية حادة . . ليم لنا الاحساس بنفسية الشاعر ، وما يضطرم
 فيها من قلق وتشوف ، وما يضطلع به من عبء التجارب الحسية والروحية ،
 وما ينطوى عليه من إحساس بخواء الحياة وعشوائية الوجود . .

ولعل صلاحا قد استطاع - عن طريق الحوار الداخلي في القصيدة ،
 والحوار النفسي للشخصية الرئيسية في كل من القصيدتين ، وتقديم المشاعر
 والأفكار في صور تجسيدية كما جسد أحلام عجيب بن الحبيب وهو في
 غيوبة الخدر ، وجسد رؤية بشر للانسان في السوق - واستطاع أن يستغل
 منجزات التحليل النفسي في كشف طبيعة التداعيات النفسية في تصويره

للأحلام المشوشة عند الملك عجيب بن الحصب (١) . .

شممت خلطة البهار ، ثم غصت في البحار
حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حماد

* * *

رأيت في المنام أننى أقود عربية
تجرها ست من المهارى
تجوب في الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا
تمشى إلى الوراء وجهها ، عيونها تبص لى شرار آ
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم . . النجم القطبي
الدب القطبي الأبيض
صارت نعطي ديبه
يخطو نحوى الدب القطبي ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكّه
استطاع صلاح بهذه الوسائل الفنية أن يحقق هدفين :

(١) كتب هذا التحليل قبل أن يصدر لصلاح كتابه « حياق في الشعر » كما كنا قد انجزنا لهذه الرسالة كل ما يخص شعر صلاح . . وقد وجدنا في هذا الكتاب تعصيذا لوجهة نظرنا ، من زلوية رؤية الشاعر لعمله ، في بعض ما تناولنا ، من شعر . . وإزاء هذه القصيدة أشار صلاح إلى أن الصور في هذا الحلم تتبع منهجا من التداعى اللفظى والمعنوى معا ، وهو منهج فرويد في كتابه الكبير « تفسير الأحلام » -- انظر : حياق في الشعر ص ١٠٢ .

١ - أن نعيش في قصيدته داخل القناع التاريخي والصوفي الذي اختاره ،
فنعيش في بيئته وفي ملابساته ، وفي ملاحمه النفسية .

٢ - أن نستشف - عبر هذا القناع - آراء الشاعر واتجاهاته . .

نماذج أسطورية لدى البياتي :

ألمت شخوص الحلاج والحيام والمعري بشعر البياتي من قبل ^(١) . .
وكانما كانت تراوحه أفاصيص حياتهم ومغامراتهم في سبيل المعرفة ، وسبر
أغوار الحياة ، ورفض المهانة والاذلال للانسان . فبذ ذواوينه الباكرة
يتخذ من الإشارة إليهم تذكيراً بحياتهم .

إلى أن أحشد البياتي - أخيراً - لكتابة أعمال مستقلة ، تتكون من
عدد من المقطوعات المتشابهة التي تتصافر على رسم شخصية كاملة . .
وها هنا نعرض لقصيدته عن الحلاج وأبي العلاء ففيها يتضح فنه الشعري
في استخدام مثل هذه الشخصيات في أعمال شعرية . . كما تتضح فلسفته التي
عرضناها من قبل ، وهي العثور على القناع الذي يعبر من خلاله عن المتناهي
واللامتناهي . .

٣ - الحلاج ^(٢) : و « عذاب الحلاج » قصيدة ذات مقطوعات خمس
من ديوانه « سفر الفقر والثورة » ^(٣) . .

وقد أشرنا من قبل إلى أن شعراء مدرسة الشعر الحر يمزجون فيما
يستخدمون من رموز ونماذج أسطورية الذات بالموضوع . . فليس ثمة
في شعرهم موضوع أسطوري ، يصوغونه شعراً على نحو ما فعل شعراء

(١) قبل دواوينه الأخيرة (سفر الفقر والثورة ، الذي يأتي ولا يأتي الموت في الحياة)
وقد ورد سابقاً التوضيح الفتي لهذه التفرقة . انظر : « أشعار في المنى » ص ١٥ ، ٦٥ .

(٢) الرقم مسلسل مع النماذج السابقة . السندباد وبشر بن الحارث الصوفي .

(٣) ص ٩ - ٣٠ .

المدارس السابقة . . بل هناك رمز شعري تتواصل فيه القسمات النفسية والفكرية ، بين وجوده الحقيقي في التاريخ أو في الأسطورة ، وبين الوجود الخاص للشاعر . . فثمة صفات من هنا ومن هناك تجدل أو تصهر في عمل شعري موحد . .

ولقد كانت أهم ملامح العلاج التي صيغت منها قصيدة البياتي هي : الثورة على السلطة العاشمية ، والتعاطف مع الفقراء ومسلوبي الحقوق . . ثم ملامح عامة من أحداث حياته . . ولعل أهم ما حدث للعلاج في حياته حقيقة هو تلك النهاية الفاجعة بصلبه في بغداد بعد إثارة الجماهير عليه . .

ولقد حاول البياتي أن يضفر من هذه القسمات مع قسمات أخرى من حياته ، وتجربته الذاتية ، وجوداً فنياً لا ينتمى إلى زمن معين . . حتى لانقف الحدود البيئية دون هذا التواصل المقصود بين العلاج كقناع ، والبياتي كشاعر ، يتحدث عن نفسه في الحقيقة من بعد موضوعي . .

وفي المقطع الأول من القصيدة « المريد » يلتقي الشاعر بالعلاج . .
وبدور حوار :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبـسارهم

أصابك السـدوار

تلوثت يدك بالخبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذى النار

صمتك : بيت العنكبوت ، تاجك الصبار

هل هو موجه من البياني للحلاج . . . يصوره لنا في إحدى مراحل حياته وقد انغمس في المشاركة الاجتماعية (شربت من آبارهم) فسقط في هوة من الفراغ . وأصيبت روحه بالحيرة والتشعث . . . لفساد بنية المجتمع . واستشراء الشر . في نظمه وعلاقاته . . . ؟ . أم هو خطاب من الحلاج للبياني . وقد هادن البياني في بعض مراحل حياته المجتمع الرجعي ثم قر نادما ؟ . .

تلك هي الحيرة الأولى التي تعترى القارئ لأن بقية المقطع لا ينهي هذه الحيرة . بل يزيد لها غموضا وتشعبا :

ياناحرا ناقته للحسار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثارة

من أين لي ؟ . . . وأنت في الحضرة تستجلى

وإن أنتهى ؟ . . . وأنت في بداية انتهــــــــــــــــاء

موجدنا الحشر فلا تفض نختم كلمات الريح فوق الماء

ولا تمس ضرع هذى العنزة الجرباء

فباطن الأشياء ظاهرها - فظن ماتشــــــــــــــــاء

من أين لي ؟ . . . ونارهم في أبد الصحــــــــــــــــراء

تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البــــــــــــــــكاء

في هيكल النور غريقاً ، صامتاً ، تكلم المساء

إذا كان الحلاج هو المخاطب هنا لأننا نعرف من سياق القصيدة أنه هو الذي نحر ناقتة للجار . فقد ورد في المقطع الثاني وهو حديث الحلاج

مع نفسه ، أو مع المساء - كما تشير نهاية هذا المقطع (فناقني نحرمتها)
وهو المخاطب بقوله : « وأنت في الحضرة تستجلى - لأن ذلك من شارات
الصوفية . . والحضرة عندهم مجلس الذكر . أو خلوة التأمل والتعبد ،
ومحاولة الاستجلاء للذات العلية . . فكيف يوجه الخطاب للحلاج :

طرقت بابي بعد أن نسام المغنى
بعد أن تحطم القيثار
من أين لى ؟ وأنت في الحضرة تستجلى
وأين أنتهى ؟ وأنت في بدايته انتهاء

فهل كان الحلاج يريد أن يستمد شيئاً من تعاليم البياتى ، ومثله.
فقال له : لقد جئت بعد فوات الأوان . فقد نام المغنى ، وتحطم القيثار . .
فمن أين لى . . أن أمدك ببعض التعاليم . أو الخبرات أو المثل ، وأنت في
حضرة الاله تستجلى أسرار ذاته العلية . .

وقد نرى أنه طرق بابه ليملى عليه بحياته وتضحيته من أجل الفكر ،
ومن أجل المجتمع ، لحظة أن كان البياتى فى أمس الحاجة إلى مدد خارجى . .
بعد أن نام المغنى وتحطم القيثار . . ويكون الخطاب بذلك موجهاً من البياتى
للحلاج . بينما كان موجهاً فى الأبيات الأولى التى تصف حيرة الروح ،
وسقوطها فى هوة الفراغ بعد أن اتصلت أو هادنت فساد الحياة الاجتماعية.
من الحلاج للبياتى . .

فما هى الرسالة التى أدلى بها الحلاج للبياتى : لقد قرأنا بعد ذلك :

موعدنا الحشر فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولا تمس ضرع هذى العنزة الجرباء . . الخ . .

وفي هذه الكلمات نذير بالاستسلام ، وترك كل الأختام مغلقة
كما هي ، فلن يبلغ الانسان شيئاً في سعيه المتواصل ، فخير له ألا يمتزى
ضرع العزة شيئاً ، فالحياة مجدبة وقاحلة (جرباء) . . وباطن الأشياء
كظاھرھا . . عقم في عقم . .

فهل هذه رسالة ثورية . .

ثم تستمر الابيات في ذكر نار قد تراقصت قديماً وانطفأت ، وذكر
نور مضى ، يغمر في هيكله متأملاً ، صامتاً . يكلم المساء . .

وواضح أن الشاعر يصور الحلاج في قوله :

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هـيكل النور غريقاً ، صامتاً ، تكلم المساء

لأن القصيدة بعد ذلك تسلم لتصوير حياة الحلاج في مناح متعددة
سنعرض لها . .

غير أن الأبيات السابقة تثير الحيرة . . فكون البياتي قد انطفأت
ناره ، مقبول . ولكن تصديره لهذا المعنى بقوله : من أين لي . . غامض
الدلالة ، لأن أحداً لم يطلب منه شيئاً ، ولأنه لا يتصور أن الحلاج جاء
ليستهدى به . . ولأن الحلاج من خلال المقطوعة لا يحمل رسالة ، إلا إذا
افترضنا أن قوله : موعدنا الحشر . . إلى آخر ما ذكرنا . . هي رسالة
الحلاج إلى الشاعر . . وتلك رسالة لا تمت إلى الثورة بسبب ، فهي كما
عرضناها تنبئ عن العقم ، وتنتهي عن التساؤل . . وبعيد أيضاً أن يكون
الشاعر قد أراد أن تكون موجهة منه إلى الحلاج . . ففضلاً عن خواء
محتواها فانه ليس من طبيعة الأشياء أن يملأ البياتي في تلك اللهجة الآمرة
الحازمة على الحلاج . . وهو قد أتى به من بطون التاريخ ليتلقى عليه ،
وليتقنع وراء مثله العظيم . .

هذه هي الحيرة التي اعترتنا في مطالعة هذا الجزء من القصيدة ■ : وقد
قلبناها على جميع وجوهها ، دون أن تستوى على أى وجه . .

في المقاطع التالية يستوى وجه القصيدة . . فهي حديث للحلاج عن
تجربته الثورية ، في مجتمع تأكل خبز الجياع الكادحين فيه زمر الذئاب :

ما أحسن الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدوا الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء . والأمطار ، والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

بينما تدفع به مواجده الدينية إلى التعاطف مع الفقراء ، والدفاع عن
حقوقهم . . ويمتزج في تكوينه الديني بالثائر :

يا مــــــكرى بحبه

مــــــعذبى بقربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحونى هذه الأسمال

وهذه الأقــــــوال

فقد لى يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

وكما كان تيرزياس في الأرض الخراب يحكى ما يرى ، ويضع أمامنا
صورة من فساد المجتمع ، واضمحلال قيمه . . يحدثنا الحلاج في المقطع

الثالث (فسيفساء) عن آثروا أن يكون وجودهم نقشا عالقاً بحواشي السلطة ، ضائعين في أحلام القرب من الحماية والرفاهية والجاه ، عن التماس تحقيق أصيل لوجودهم :

مهـرج السلطان

كان - وياما كان

يداعب الاوتار يمشى فوق حد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني مغنيا سكران

»

كان يحب ابنة السلطان
يحيا على ضفاف نهر صوتها ، وصمتها . .
لكنها ماتت ، كما الفراشة البيضاء في الحقول
تموت في الأفول
فجن بعد موتها
ولاذ بالصمت . .

فهؤلاء سرعان ما يندوى وجودهم ، لأن ما تعلقوا به سرعان ما يموت . .
فوجودهم هش كما الفراشة البيضاء في الحقول . .

وفي المقطع التالى ينتقل العلاج من التعاطف مع الفقراء ، ومن مجرد شهود الخلل الاجتماعى . إلى الثورة على مصدر الظلم والفساد « السلطان » .
وعندئذ يبلغ من الشعور بالراحة النفسية غايتها . . حيث يحس باندماج الكل فى واحد ، المجتمع والتائر . الفكر والعمل . . داخل الانسان وخارجه . .
ولم يكن بد حين يتحد التائر الحر بآمال أمته وأحلامها ، ويصبح تجسيدا حيا ،

من أن تثور ثائرة الظلم ، وأن تشهد الحياة محاكمة الحلاج ، مثلما شهدت
محاكمة سقراط والمسيح قبله ، وابن رشد وجاليليو بعده :

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جــــــــــــان

قلت لكذب الصيد كلمتين

ونمت ليلتــــــــــــــــين

حلمت فيهما بأنى لم أعد لفظين

توحدت ، تعانقت ، وباركت - أنت أنا

تعاستى ووحشتى ، وضح فى خرائب المدينة الفقراء إخوتى

يبيكون ، فاستيقظت مذعوراً على وقع خطأ الزمان

ولم أجد إلا شهود الزور والســــــــــــلطان

وبهذا التواصل بين شخصيات كل الثائرين - فى إحساس شاعرنا -

ينهى هذا المقطع بكلمات توحى لنا بصورة المسيح على الصليب :

قتلتنى ، هجرتنى ، نسيتنى

حكمت بالموت على قبل ألف عام

وها أنا أنــــــــــــام

منتظرا فجر خلاصى ، ساعة الاعدام

وفى المقطع الخامس تظل القصيدة فى تصاعدها نحو الذروة . . فيصور

الشاعر خواطر « الحلاج » على الصليب ، وهى خواطر موصولة بحياة

المسيح وكلماته ، كما اتصلت حياة الحلاج بالمسيح على ضرب من التشابه

فى موقف المجتمع من كل منهما : وفى نهاية كل منهما مصلوبا مهانا . .

هنا يتذكر الحلاج نعمة ربه ، حين أمدّه بحبه ، وأنار عينيه إلى طريقه ،
ووثق به محبة الفقراء ، وأبناء السبيل . .

وينهى الشاعر قصيدته بنبوءة البعث التى يتحرك من خلالها كل الثوار :
فقد أصبح الحلاج حرّاً من ردائه الجسدى ، بعد أن قطعوا أوصاله ،
وأحرقوها ، ونثروا رمادها فى الريح ، غافلين عن أن هذا الرماد سيتغلغل
فى باطن التربة ، ليغذى ربيع المستقبل الانسانى (تواصل مع اسطورة
تموز) :

أوصال جسمى أصبحت سماء
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة ، يا معانق
وعاشقــــــــــــــــى
ستكبر الأشــــــــــــــــجار
سنلتقى بعد غد فى هيكल الأنوار
فالزيت فى المصباح لن يجف
والوعــــــــــــــــد لن يفوت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

ولعل هذه القصيدة تحمل ذات المضمون الذى تشف عنه قصيدة
« البعث » للشاعر كيلافى حسن سند -- وقد عرضنا لها سابقاً -- والمقارنة
بين القصيدتين فرصة لادراك ما يمنحه هذا البناء المركب المتدرج من
موقف التفكير فى الذات وفى المجتمع إلى موقف الفعل ثم موقف المحاكمة
والتطلع إلى المقبل الانسانى . . من عمق دلالاته ، وما ينطوى عليه من قدرة
فنية ، وخيال خلاق . . فهو يرى « المصلوب » فى أبعاد متعددة ، وفى

مستويات مختلفة . وفي مراحل من التجربة والمعاناة . متنوعة ثرى فنه ومضمونه . . وتتطلب جهداً وفكراً واقتداراً فنياً . .

غير صورة المصلوب عند سند التى تنصب فى قالب واحد ، أشبه ما يكون بتوهج عاطفة واحدة فى مقطع غنائى . . ومع أن الشاعر سند — على نحو ما فصلنا — حاول أن يثرى قصيدته بالاستمدادات المختلفة . . إلا أن اختياره الشكل الغنائى البسيط أضفى على قصيدته شيئاً من الخطائية التى تثير الحماسة والانفعال . ولكنها لا تبعث على مثل هذا التأمل العميق الذى تأخذ نابه قصيدة البياتى بتشعب مناحيها . ورحابة أبعادها ، وتركب بنائها . .

٤ — أبو العلاء : لم تكن محنة أبى العلاء فى عاهته ، فقد شهدت الحياة مدى عصورها آلافاً من المتحنيين بهذه الآفة ، فلم تصنع منهم فلاسفة ، ولم تصنع ثواراً . . بل كانت محنته فى الحقيقة هى المجتمع الذى تستشرى فيه مأساة الأخلاق ، ومأساة الظلم ، نتيجة لخلل فى تركيبه ، وفقدان الأسس الصالحة لبناء اجتماعى قويم . . على نحو ما قال فى إحدى لزومياته :^(١)

مل المقام فكم أعاشر أمة أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها فعدوا مصالحها وهم أجراؤها
فرقا شعرت بأنها لا تفتنى خيراً وأن شرارها شعراؤها
وقوله :

ماخص مصرا وبأ وحدها بل كائن فى كل أرض وبأ

وهو فهم عميق لعللة الفساد الاجتماعى ، ولحقيقة العلاقة بين الحكام

(١) لزوم ما يلزم — شرح وتحقيق إبراهيم الايبارى . ج ١ ط وزارة التربية ١٩٥٩

والأمة ، — على نحو يعتبر متقدما على نظرية العقد الاجتماعى الشهيرة لروسو ، والى مهدت للثورة الفرنسية إعلانها عن شعارها الثلاثى — حين يقرر أبو العلاء أن الحاكين ما هم إلا أجراء للأمة ، بكل ما يحمله هذا المفهوم من ضرورة سيطرة الأمة على أعمالهم ، ورقابتها عليهم ، وحققها الدائم المتجدد فى تغييرهم . .

ولم تكن هناك — أمام أبى العلاء — أرض مثالية (مدينة فاضلة) . .
فى كل المجتمعات الانسانية ، وفى كل الأوطان وباء متغلغل فى طبيعة العلاقات الانسانية يشيع فيها الفساد ، والتحلل ، والشر . .

ولم يكن الشعراء — وهم حملة أمانة الفكر والشعور — بأقل من كل الطوائف شراً ونكراً فى ذلك الزمان . . فقد آثروا المركب السهل وساروا فى حاشية السلاطين والولاة . .

وبقى أبو العلاء فردا فى زمانه ، رافضا لهذا المجتمع البغيض بكل نظمه ومثله وعقائده . .

ذلك هو المحور الذى ارتكز عليه شاعرنا فى القناع الثانى من ديوانه «سفر الفقر والثورة»^(١) ، تاركاً البعد الثانى فى فلسفته أبى العلاء التى تشف عنها مجموعة أشعاره ، وبخاصة قصيدته الشهيرة .

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب فى ازدياد
وبيته الشهير :

هذا جناه أبى على وما جنيت على أحد

(١) قصيدة «محنة أبى العلاء» ص ٤١ - ٧٣ .

مما تجعل منه رافضاً للحياة ذاتها ، مقرأً بعث الوجود ، وضرورة الوقوف في وجه استمراره ، أو ضرورة « العدم » .

ولا ريب أن هذا الملمح العلائقي ضار بطبيعة فكرنا العربي المعاصر الذي يرفض التشاؤم واليأس ، ويتبنى شعارات الثورة والعمل ، ويؤمن بمستقبل أفضل للإنسان .

ومن ثم - وجرياً على نهج الاستفادة الرشيدة من التراث ، واستدعائه كأقنعة تتحرك داخلها آمنيات الشاعر المعاصر ، وتطلعات جيله ، وقضايا مجتمعه - كان على البياتي أن يقص أجنحة الملامح التي لاتصل به إلى غايته ، وأن يبرز الدلالة التي يستطيع أن يتحرك بها . . . والتي - من أجلها - قد استدعى هذا النموذج التراثي - تاريخياً أو أسطورياً - للحياة . .

ومن أصل ملامح الرمز الفني في هذا المجال ان يجتاز تخوم الزمن - على نحو ما رأينا من رؤيا الزمن في الأساطير الانسانية الأولى - فأبعاد الزمن المعروفة من ماض وحاضر ومستقبل ترى بنظرة كلية . . ولهذا لن نجد أباً العلاء - هنا - محاصراً في بيئته وعصره ، بقدر ما نجده جائلاً في كل العصور ، متشحاً بذكريات تعمق قيده الرمزية في الوجدان . . فقد نطالع لوحة في سياق تأملاته عن لوركا : « لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان » . . فذخول دهبش أو استنكاراً لبعده الشقة بين المعري ولوركا إذا نظرنا إلى المعري في إطاره التاريخي . . بينما نجدها طبيعية في إطار شخصيته الرمزية الأسطورية التي تتمتع برؤية واحدة للوجود مكتملاً . . أو تتحرك في ظلال الحضور الدائم للوجود . . فهي شاهدة على عصرها - بقدر ما تعطينا من ملامح هذا العصر - وهي شاهدة على كل العصور ، بقدر ما يتخلل تكوينها من عناصر أبدية ، ومتكررة في كل العصور . أو عناصر من الزمن « المقبل »

بالنسبة لها تاريخياً . . لأنها تراه كما ترى الماضي - أيضاً - في حالة
« حضور » . .

وفي ظل هذا الإطار المرن يتحرك الشاعر من خلالها ، مرثياً حيناً .
وغير مرثياً حيناً آخر ، ومشتبكاً معها في حوار ، أو معلقاً على حدث ،
وقد نرى في بعض هذا إخلالاً بموضوعية البناء الفني . . وقد نرى فيه
استحداثاً لشكل جديد يصلح أن يكون إطاراً لحاجة الذات المعاصرة إلى
أن تمزج بالموضوع ، أى حاجة الانسان إلى الالتحام بالوجود ، وإحساسه
بالوحدة العامة التي تشمل الانسان والكون . . وبخاصة ونحن مازلنا في
إطار القصيدة الغنائية ، وإن كانت قد ذهبت إلى الابتعاد عن بساطة الشكل
أشواطاً ، وتركبت من حركات متعددة ، ودخلت فيها عناصر الرؤية
والحوار والحديث النفسي ، وتواصل الواقع بالحلم ، وامتزاج الزمن
بوحدياته الثلاث ، واتساع رقعة المكان . .

والأمر راجع - أولاً وأخيراً - إلى الاحساس . . فقد يحس الملتقى
بالقصيدة من خلال بوئتها التاريخية ، أو من خلال حياة « النموذج » كوجود
مستقل ، فيخدش هذا الاستقلال بروز الطابع الشخصي ، ويضر بموضوعية
البناء الفني أن يتدخل الشاعر بالتعليق أو التفسير . . على نحو ما فعل البياتي
في المقطع « سقط الزند » حين عرض لتكاثر الشعراء الادعياء المنافقين
على مجلس السلطان . . بينا المعري رافضاً ، منعزلاً ، وحيداً . . فوجه
البياتي الخطاب إليه :

كان زمانا داعراً ياسيدي . . كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عراف

و كنت في مأدبة اللثام

شاهد عصر سواده الظلام . .

وقد يحس المتلقى بالمعرى من خلال ما أشرنا إليه من ديمومة حضوره
في كل العصور ، فلا يرى ضيراً في أن يصاحبه الشاعر . . محاوراً حيناً
أو معلقاً حيناً آخر . .

والقصيدة — بعد — مكونة من عشرة مقاطع : فارس النحاس —
العباءة والخنجر — المغنى والأمير — سقط الزند — حسرة في بغداد — قمر
المعرة — لزومية — لتكن الحياة عادلة — الضفادع — ولكن الأرض تدور :

في « فارس النحاس » نلمس ما يروع المعرى من جمود الحياة
وعشوائيتها ، ووقوع بينونة بينها وبين حيوية الطبيعة ، الحافلة بالغناء
والضوء :

لمن تغنى هذه الجنادب

لمن تضىء هذه الكواكب

لمن تدق هذه الأجراس

و أين يمضى الناس

هذا بلا أمس ، وهذا غده قيثاره خرّساء

داعبها فانقطعت أوتارها ، ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، وذا بلا قنّاع

أشعل في الهشيم ناراً ، وانتهى الصراع

اخفاق في المسعى ، وضيق في الافق ، وفقدان لكل ما يميز الانسان
ويجعل له بين الكائنات « سيرورة » فريدة ، بين من فقد ملامحه ، أو

فقد انبأه ، أو أنهى صراعه وشيكاً مع الحياة . و فسقط في هوة العدمية
والجمود . . أو فقد القدرة على الجسارة والاكتشاف .

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليـله سهاد

ياموت يانعاس

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجملده الرياح

تنوشه الرماح

ثم تنهى المقطوعة الأولى بالفتاة المعرى إلى الأب ، وهي إشارة
إلى بيت المعرى الشهير (هذا جناه أبي على) . . غير أن هذه الالتفاتة
يحوطها شيء من الغموض حين يقول : —

سيصبح الصمت رهيباً عندما أكسر عند قدميك الاناء . .

والاناء رمز معروف للجسد . . ومعنى ذلك انه هو الوحيد — ضمن
اللوحة السابقة المليئة بالجمود — شارة الحياة ونبضها . . وانه عندما يموت
سيسود الحياة صمت تام لا نأمة فيه لحي . . فالجميع كما شاهدناهم مجموعة
من النماذج القاصرة والميتة . .

وعند هذا نجد هذه الالتفاتة تزيد في تأكيد المعنى الذى عرضته في

الآبيات السابقة ، وهو التعبير عن احساس المعرى بجمود الحياة وثقلها ،
وتحرك الناس على صفحتها كالدمى ، أمام تمثال تتجسد فيه استحالة الحياة
إلى شيء جامد ومتحجر ، فارس النحاس في ساحة المدينة . .

غير أنا نقرأ بعد ذلك :

مت . . وما زال حياً أنت والريح تبكى ،
تهز البيت في المساء
حرمتنى من نعمة الضياء
علمتنى ثقل غياب الكلمات ، وعذاب الصمت والبكاء
الشارع الميت غطى وجهه الصقيع
والباب أغلقه إلى الأبد
ثلاثة منها أطل في غد عليك
مقبلاً يديك

لزوم بيتى ، وعماى ، واشتعال الروح في الجسد . .

وهنا نحار فبعد أن فهمنا أن الصمت سيصبح تاماً ورهيباً عندما
يموت المعرى . . نجد كلمة « مت » - وهى مشكلة بضمير المتكلم فى
الديوان - ولنفترض انها موجهة إلى الاب . والتشكيل الطباعى خطأ . .
فهى تحمل ضمير المخاطب لا المتكلم . . ومعنى ذلك أنه يحس بامتداد
الماضى ، ووطأة ظله على وجوده الحاضر . . فهو ما زال حياً فى مناحة
حياته هو والريح التى تبكى ، وتهز البيت فى المساء . : فزال الماضى
يحاول أن يعصف به ، ويهز عائم سكونه النفسى فى المساء . . فالأب
جان والماضى بغيض : (حرمتنى من نعمة الضياء) وهى محاولة للرمز
بعمى العينين لحيرة فى الحياة كأنها العمى . . يفقد معها الانسان كل وسيلة
للمعرفة والاستبصار . .

غير أن الصفة التالية تناقض هذا ، وتنسب للأب أو للماضي شيئاً عظيماً :

علمتني ثقل غياب الكلمات ، وعذاب الصمت ، والبكاء . .
ومعنى غياب الكلمات الحرمان من الحرية ، ومن التعبير عن الفكر
والحق والعدالة . . ومعنى ان نتعلم ثقل غياب الحرية . . أن نتعلم الثورة
على الظلم ، وألا نستكين لهذا الجو الثقيل المحروم من حقوق التعبير . .
وهو درس عظيم . . لأنه بداية التمرد . . وطريق الصديقين والشهداء ،
في سبيل صنع حياة جديدة لاتغيب عنها الكلمات . . فكيف يتفق ذلك مع
حرمانه من نعمة الضياء ، في هذا التجاور بين صفتين احدهما تدين الماضي ،
والاخرى تمجده . . مما يحير القارئ ، ويوقعه في اللبس والغموض . .

ثم يستمر البياني في وصف جمود الحياة ، ويستغل ما عرف عن
المعرى لزومه لبيته إشارة إلى انغلاق باب الأمل الانساني :

الشارع الميت غطى وجهه الصقيع

والسباب أغلقت إلى الابد

ثم يلتفت إلى الأب بهذه السطور :

ثلاثة منها أطل في غمد عليك

مقبلاً يديك

لرؤم بيتي ، وعماي ، واشتعال الروح في الجسد . .

وهي سطور تجمعنا مستمرين في حيرتنا ازاء خاتمة هذه المقطوعة منذ
أن توجه بالخطاب إلى « الأب » . . فالأب رمز الماضي ، والشاعر ينزع بنا
إلى استشراف المستقبل ، والاطلالة على ما يحققه الانسان في غده بالفعل
وبالثورة . . ومن ثم نجد تناقضاً بين العمل للمستقبل ، والاطلالة على

الماضى فى غد . . فهى إطلالة لا مغزى لها داخل عمل ينزع إلى الاستبصار
 بالتجربة الانسانية ، والوقوف عند خواء المجتمع وتحجره ، والعمل لمستقبل
 إنسانى مزهر . .

وقد تفلت — فيما أحسب — ناقده الذى يتابع أعماله — الدكتور إحسان
 عباس من التعرض لهذه النقطة حين اكتفى بقوله : تهيج ثورة المعرى على
 الابوة الجانية ، التى بعثت به إلى الأرض ، وحبسته وراء الباب المغلق ،
 وحرمته من نعمة الضياء — ولكنه — وهو مثال الثائر المطيع — سيطل فى
 غد على ابيه من ثلاثة منافذ^(١) . . دون أن يعلل لما لمسه فى سياق السطور
 من مظنة التناقض . . ودون تعليل لحرص المعرى على الاطلاع على الماضى —
 وهو الثائر الذى يتطلع للتقدم والتغير — دون استشراف المستقبل . .

فى « المقطوعة الثانية » يصور لنا المعرى معاناته من الانغماس فى الملق
 الاجتماعى . حين اضطر إلى أن يناق السلطة ، وأن يمشى فى ركاب
 الأمير ، حتى فقد إنسانيته ، وأصبح جذبا من الفكر والعاطفة :

شربت من خمر الأمير ، ورأيت فى نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالثخمة والحمى وبالضجر

أصبحت فى بلاطه حجير

غير أنه فى أواخر المساء ينتشل ذاته من الهوة التى تردت فيها ، ويرد
 لروحه فاعليتها فى غرس بنور المستقبل الانسانى ، الذى لا يتجمد عند
 الأمير وحاشيته ، بل يتفاعل بالمجتمع ، بكل البشر :

(١) انظر : مجلة « الآداب » عدد مارس ١٩٦٦ ص ١٨٧ .

كنت إذا ما غاب عبر حجرى القمر
 وغسل المطر
 ذوائب الشجر
 أنزع نفسى فى بلاط قصره ، وأكسر الحجر
 أشد فى قيثارتى الوتر
 أمد للسحر
 يدى - التى تثلجت
 يدى - التى تحجرت ، وأصبحت من دون أن أدري -
 إلى الأمير
 خنجره وصوته - صوتى أنا الكبير
 يدى - التى استرجعتها
 أمدّها لتنفخ الحياة فى الجماد
 لتزرع الأوراد
 أمدّها للشمس والريح والامطر
 لآخوتى البشر

وفى المقطعين التاليين يعرض علينا صورة من العلاقة بين السلطان
 وأفراد حاشيته ، التى تحلم بموته : ولكنه لا يطيق أن يموت حتى فى أحلامهم -
 وهو حلم مفزع حقاً - وقادر على أن يثير غضب السلطان وأن يستدعى
 من أجله السياف :

فانتفض الأمير ثم ضحكا
 وقال للحلاد شيئاً وبكى

وصورة أخرى من مذاهنة الشعراء وتملقاتهم ، وغربة المعرى عن

هذا الجو الموبؤ . . بينما تنتابه - في المقطع الخامس ، حسرة في بغداد -
مشاعر من الحنين لوطنه المعرة ، التي كانت في عزلتها وانطوائيتها ملاذاً
لروحه من هذا العالم المليء بالتخليط والفساد :

أبحث عن صحابيــــــــــــة
خضراء عني تمسح الكأبة
تحمليــــــــــــنى
إلى برارى وطنــــــــى
إلى حقول السوسن

وفي هذا المقطع ذوب من الشجن العميق الذى تقطره الغربة في نفس
الشاعر . . ولعله في مثل هذه الابيات الحزينة الآسية . . يحس القارىء
أن البياتي الذى عانى من الاغتراب طويلاً ، وأشد للحنين لوطنه كثيراً . .
قد تم له التوحد بمثاله الرمزي ، فأنت تصفى لصوت واحد عميق في حزنه ،
عميق في معاناته للغربة ، عميق في تطلعه نحو المستقبل حين تنضج الأعناب :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
وتــــــــــــلا الأكواب
ويبعث المغــــــــــــنى
فآه ثم آه يا صبايــــــــتى وحرزنى

وفي « قمر المعرة » يحلم بالثورة ، برعد يوقظ في الوديان منازل
الأقنان ، « ويحرك الأضغان في هؤلاء المستسلمين الطيبين ، في هذه الضفادع
المقطومة اللسان » . . فيحاول أن يشارك في الصفوف ، وأن يبتعث كلماته
التي خضبت بدم لتسكت ضفادع السلطان . . ويزداد الحلم وضوحاً ،
وتوثباً ، ومحاولة للتحقق في الواقع ، حتى يخيل إليه أن الفقراء قد ثاروا :

في السوق
سلطانك المخلوع
وكفروا بالجوع

غير أن الأمر لم يكن سوى حلم . . يسقط بعده في هوة احزان اليقظة . .
الأحزان العميقة التي تستبد به :

حزن بلا صوت وقشارة
أرهمها قبل الأوان الشقاء

ومع الحزن . . يأتي التفكير . . ما الذي يريده المعري « لتكن الحياة
عادلة » :

الموت عدل . . حسنا . . فلتكن الحياة
عادلة . . ولينح الشحاذ عرش الشاه
فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة
والشاه مات فوق صدر الدمية — الأميرة

ثمة بون شاسع ، في الحياة وفي الموت ، بين مصطفى (الانسان ،
المجتمع) وبين الشاه — مع أن توزيع الحظوظ على هذا القدر الشائه من
القضاء غير عادل . . ولقد وزعت عدالة الأقدار أنصباء متساوية على
الجميع . . فكان الموت للجميع ، وكانت الحياة للجميع ، ولكننا صغنا
تفرقة في أشكال الموت ، وفي أشكال الحياة . . وزيفنا جوهر الحقيقة :

فليضرب الشاه على قفاه
حتى يموت ، ولتكن عادلة ياسيدي الحياة

غير أن هذه الفرقة الاجتماعية بين الشاه وبين مصطفى ، بين الحاكمين وبين المجتمع ، تجدها ، في كل العصور ، مساندة من ادعياء الفكر ، وأنصار المصالح ، من الانتهازيين الذين يساندون كل سلطة ، للاستفادة والتمتع بشمرات النفاق . .

والمقطع التاسع يصور هذا النقيض الفكري الرخيص :

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناء

ما بينها ، وتنشر الغسيل في الهواء

وتشرب الشاي ، وفي المكاتب الانيقة البيضاء

والصحف الصفراء

كانت تقيء حقدها على الجماهير

على المسارد وهو يكسر الاغلال

ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

ولسنا نعرف الراوى لنا . . هل هو المعرى أم هو البياق . . لقد

اتحدا في كثير من هذه القصيدة ، وتراءى شخص المعرى أحياناً وشخص

البياق أحياناً أخرى — على نحو ما ذكرنا — ولعلنا ها هنا نشاهد البياق

في تلك اللمحات السابقة التي تشي بالحديث عن عصرنا ، وفي نبرته التي

نعرفها من ماضيه الشعري حين يقول بعد ذلك :

رأيتهم في مدن العالم ، في شوارع الضباب

في السوق ، في المقهى ، بلا ضمير

يزيفون الغد ، والاحلام ، والمصير

ثم تستمر في المقطع الأخير في حيرتنا بين ملاحظة شخصيتي المعرى والبياني . ومحوره كلمة جاليليو التي عبر بها عن اكتشافه لدوران الأرض حول نفسها أمام الشمس ، ثم دورانها حول الشمس . فهي لم تعد مركز الكون كما كان يقول الأقدمون ، وكان في هذا الكشف بدء لعصر إنساني جديد ، يفهم الكون ، ويكيف علاقته به . على نحو مغاير للعصور السالفة . .

وها هو البياني يجعل منها العبارة المحورية لمقطوعته مستفيداً من دلالتها التطورية المعروفة ، مخاطباً « السلطة » التي تناسى التطور ، وتتجاهل حركة الزمن ، وتظن أنهم سيظلون محور الكون ، وأن الأرض لا تدور :

إذا أردتم ، سادتي ، فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار

فعصركم مضى إلى الأبد
ولم تعودوا غير أشباح بلاقبور
والأرض ، رغم حقدكم ، تدور
والنور غطى نصفها المهجور

وإذا كان البناء في القصيدة الأولى صاعداً هرمياً ، متدرجاً نحو الذروة عبر كل مقطع في منطقية شعورية ، وتمهيد مقنع ، فقد فقدت هذه القصيدة هذا التدرج بين مقاطعها ، واتخذت شكلاً منبسطة . . لاصعود فيه ولا ذروة أخيرة حادة . . كما أن الطابع الذاتي للشاعر قد برز من خلال سياق القصيدة هنا ، بينما شفت عنه — فحسب — لغة القصيدة الأولى وصورها . .

ولعل هذه القصائد أنضح قصائد البياتي فنياً^(١) . . فقد اختفت عبر مسارها الموضوعي ما يسود قصائده من نثرية ، وتعبير مباشر عن دعاواه السياسية . . فتغلف مضمونه الإنساني — في هاتين القصيدتين — بوشاح من التصوير الفني ، الذي بلغ ذروة الإبداع في بعض الأحيان . .

ومعنى هذا أن الاتجاه إلى النموذج الفني عند البياتي ، يطور فنه الشعري ، ويعمق غاياته الإنسانية ، ويخلصه من الشوائب التي كانت تنبدي في قصائده الغنائية . .

فقد رأينا في هاتين القصيدتين هجاء للمجتمع ، وهجاء للمأجورين من الشعراء ، ورجال الفكر ، ولكنه مشع بدلالته من خلال السياق . . غير جراح لعيوننا وأذواقنا على النحو الذي كان يبدو به في قصائد البياتي السابقة أمثال :

** أين من يسكت في الأفق النباح

أين من يبصق في وجه المخـانـيث

ومن يزرع في الملح أقـحـاح . .

** أرض الصلوات الخرساء

ولدت فسأرا

ولدت حرباء

وسبايا وفقاقيع هواء . .

— يا أيها الأبواق يابهاثما في السوق

(١) انظر رأينا السابق في دواوين البياتي الستة الاولى « وهذا ندعم هذا الرأي الذي قد يكون صدمة للقارئ المعاصر الذي تعود — عبر النتاج الأدبي — أن يجد تهليلا لكل مايقوله البياتي ، والذي وضع لنا — كما أشرنا هنا سابقاً وكما سندعم وجهة النظر هذه — أنه تصفيق سياسي فحسب . .

• قلب بغداد ، ملايين الحناجر

صرخت بالموت كلا

هزمت ليل المقابر

عرت الأشباه والخصيان من تيجانهم

داست على أنف المكابر

نزعت أنياب نمر الورق المحشو بالقش ،

وأثواب المخانيث العواهر

فاذا الكل على مزبلة التاريخ أصفار وأشباه قياصر^(١)

فقد يخيل للقارئ أن هذا السباب المقذع ينم أحيانا عن سخيمة من الحقد ، تمد جذورها في نفسية الشاعر ، وتجعله ينفث مرارة صدره في غير حذر ، وبخاصة إذا ما هجا الشعراء ، فانه يبلغ أقصى درجات التنفير والإقذاع ، ولا أكنم إحساسى بالنفور من شعر البياتي ، حين أرى شيئا يشبه اللؤم والحقد ، يسيطر على صورته وأنغامه . على نحو ما نقرأ له في قصيدته ، « إلى شاعر عدو » . فالشاعر أعشى . ومهرج في السوق ، ولا يسمع له غير ذوى العاهات ، وما هو إلا فأر يقرض لحم الميتين^(٢) . .

لكن الهجاء هنا — في القصيدتين — مقبول . . فقد جاء بعيداً عن ذات الشاعر ، ومن خلال مجموعة من الأحداث والمواقف تمهد له وتسوغه . .

ورأينا في القصيدتين أملاً عذبا يراوح كلا من العلاج ومن أبي العلاء في محنته ، ينبع من تكوينيهما النفسى . ومن ثقافتهما الواسعة ، البصيرة

(١) انظر ديوانه « النار والكلمات » ص ٦١ ، ٤٤ ، ١٥٣ ، ٦٩ ، ٨٨

(٢) انظر « النار والكلمات » ص ١٠٩ . وانظر ص ١١٥ .

بحركة التاريخ . . فأصبح هذا الأمل مقبولا ، وهذا التفاؤل مسوغا . .
غير ما كنا نطالعُه من تفاؤل هش في قصائد البياى لا يثبت من داخل
التجربة الشعرية ، بل يفرض على القصيدة كخاتمة زفافية سعيدة في حكاية
من حكايات الأطفال :

وطنى يكلل رأسه تاج العذاب
والشوك ، والدم ، والضباب

* * *

إنى أرى عبر المذابح والحراب
قاع البحيرة والسنايل والريبع على المضاب
وأرى المسوخ يذبحها الفجر العظيم
أرى قناديل الشباب
وأراك يا بغداد شاحنة القباب^(١)

كما أن هذه القصائد الموضوعية خلصت فن البياى مما كان يشوبه
من نثرية . . نلمسها في مثل قصيدته « شىء من السعادة^(٢) » . . « كذبوا
أن السعادة ، يا محمد ، لا تباع ، فالجرائد كتبت : أن السماء . . أمطرت
في ليلة الأمس صفادع . يا صديقي ، سرقوا منك السعادة خدعوك ،
عذبوك ، صلبوك ، في جبال الكلمات ، ليقولوا عنك مات . . الخ » .

فالشاعر قد بعد عن التعبير بالصورة فاقترب من النثر ، وبذلك ابتعد
عن وسائل الإيحاء إلى وسيلة تقريرية ، غير شعرية الطابع . .

(١) النار والكلمات : ١٠٢ .

(٢) السابق : ٦٩ ، وتلك النثرية طابع ديوان كامل هو « عشرون قصيدة من برلين »
على نحو ما أشرنا سابقاً .

كما خلصته - لارتباطها ببناء موضوعي عام ، يخلق الموقف ، وعلى الصور - مما كنا نجده لدى البياتي من سرد ذهني للصور ، دون أن تصرح على نحو عضوي في البناء الكلي للقصيدة :

الشمس والفارس فوق المدخنة
ينازل اللصوص والمشوهين بالحروف المؤمنة
يندفع صيف الأزمنة
يثأّر للحقيقة الممتنة
يحمل في ضلوعه صليبه ووطنه
يموت فوق المدخنة

فليست كل صورة في موضعها من السياق ، وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها ، موجودة على نحو حتمي من طبيعة التجربة . . بل إن اجتلابها من الذاكرة واضح ، فن الممكن الاستغناء عنها ، أو استبدالها بغيرها . . وبذلك تفقد عضويتها وحتميتها في البناء الفني ، وضرورة اتحادها بالتجربة النفسية . .

ولعلنا قد قدمنا هذه الملاحظات بموضوعية تامة ، دون أن نؤخذ بكل هذا الضجيج الذي يحف بالبياتي ، فهو الوحيد من بين شعراء (الشعر الحر) الذي تكتب عنه الدراسات المستقلة ، ويحتفى بكل ديوان دواوينه ، ويوسم مراراً بأنه رائد الشعر الحر . . وقد رأينا أن عيوب البياتي عيوب قاتلة ، وأنه كان وشيك الانكشاف بهذه العيوب ، لولا هذه القصائد الموضوعية التي أنتجها أخيراً . . ومعنى ذلك أن الدواوين السالفة من شعره ، والتي أقام هواة الصحافة ، وهواة النقد ، وأدعيائه حولها

كثيراً من الضجيج . . لم تكن في مستوى يرضى التذوق الرشيد ، والنقد الأدبي الأمين . .

ولثلا يخالـج أحدا شئ من الشك في موضوعية أحكامنا ، ونفاذا إلى العيوب الفنية في شعر البياتي . . نذكر أن بعض هذه الماخـذ كان يتسرب من بين يدي بعض النقاد . وإن كان يعبر عنها في حذر ، وبأسلوب مرن مجامل ، يكاد يخفي الوجه الحاد للاعتراض . .

« * » وقد لا يحب الكثيرون كل ما في مجموعة « كلمات لامتوت » ، وقد يكره البعض ما يبدو في عدة قصائد من صراحة وقسوة في مخاطبة الشعراء الآخرين . وقد ينفر البعض الآخر من بعض مظاهر الإهمال البادي في صياغة بعض القصائد . . حيث يغلب الكلام العادي ، ويضطرب النغم . وفي بعض الأحيان يقتصر الشعر على مفاتيح كلمات متقطعة لا يربط بينهما أي رابط منطقي ظاهر ^(١) . »

« * » ان الطابع العام الذي يغلب على موضوعاته الشعرية ، بل على مضامينه الشعرية كذلك هو الطابع الإنساني العام ، وخاصة في ديوانه (عشرون قصيدة من برلين ، وكلمات لامتوت) مما يسم أغلب شعره بميسم الشعر الجرد ، شعر التجربة العامة لاشعر التجربة الحية الخاصة .

تجاربه تكاد تكون تجارب من الخارج ، تجارب رحلة خارجية . لتجارب معاناة باطنية .

هذه الغربة الطويلة طبعت شعره في بعض الأحيان بهذا الطابع التجريدي العام الذي أفقده مذاق التجربة الحية ^(٢) .

(١) د . علي سعد « مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي » ص ٣٥ .

(٢) محمود أمين العالم « المرجع السابق » . ص ٣٢ ، ٤٣ .

* * « عين الشاعر تقع على الأشياء التي تقع عليها كذلك عيون الآخرين لكن ما يميز رؤيته هو القدرة على الارتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الاستبصار . . وفي هذا تتضاءل حصيلة « النار والكلمات » . . وقد أعدت قراءة الديوان فلم أقع فيه إلا على لحتين من هذا المستوى . . . ان قصائد الديوان تندلع بانفعالات الشاعر ، ولكنها لا تنهج بالفكر الخلاق^(١) » .

* * « أمن الطبيعي أن تظل شخصيات البياتي تنظر إلى الأشياء بتقزز وقرق ؟ . . أمن المعقول ألا تتصل النفس بالموجودات وهي في حالة هدوء وتجارب ؟ . . إن من الخير أن تعرف قصور الاشتمزاز والقرق والتألف من أن تستمر مع طبيعة الواقع ، أو أن تظل هي موضوع الشعر بعد أن استنفدت غايتها . . . عيب البياتي هو أنه مغرى بأن يقطف الثمرة قبل نضجها^(٢) » .

غير أن هذه النقذات اللاذعة ، التي لا تخرج عن وجهة نظرنا ، قد تغلفت — كما قلنا — بكثير من العرض الباهر لمعلومات النقاد عن الشاعر ، وعن السياسة والاجتماع وعلم النفس . . وكل طريف من معارفهم التي لانشك في فائدتها ، كما لانشك — أيضاً — في بعدها عن النص الادبي الذي بين أيديهم . .

وإذا كان مثل هؤلاء النقاد قد ومضت في معسول حديثهم كلمة الحق . . فان كثيرين ممن تصدوا في الصحف وفي الكتب للحديث عن الشاعر لم يكونوا سوى جوقة من المصنفين . .

(٢) الحكاية :

ذكرنا أن مافي « الأسطورة » من عنصر القصة ، قد لفت شعراءنا . .

(١) د . عز الدين إسماعيل . نفسه . ص ١٦٦ - ١٧١ .

(٢) د . إحسان عباس « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث » ص ١٠٦ .

فحاول البعض . وبخاصة شعراء مدارس ما قبل الحرب العالمية الثانية أن يصوغ شعراً عربياً بعض الحكايات الأسطورية من مصادر مختلفة . . . وهنا نذكر طرفاً من هذه الحكايات :

١ - حكايات الحيوان - شوقي :

وقد جمع ناشر الجزء الرابع من الشوقيات^(١) . . نحواً من خمسين قطعة ، نشرت مستقلة فيما قبل بعنوان « منتخبات من شعر شوقي في الحيوان^(٢) » . . دون تتبع لتواريخ القصائد ، أو محاولة تحرى المناسبات الفردية والجماعية التي كانت بعث لإنشائها . . فقد قصر محمد سعيد العريان بواعث هذا الفن عند شوقي على بعض مآمر به من كيد الناس في حياته . . بيد أن بعض هذه الحكايات يحمل مضمونا اجتماعياً ووطنياً واضحاً . كحكاية « الديك الهندي والدجاج البلدى » (ص ١٢٨) الذي يرمز بها إلى الحملة على الاستعمار . واغتصابه للوطن ، وحكاية « أمة الأرانب والفيل » (ص ١٤٢) التي يدعو فيها أبناء وطنه إلى الاعتماد على أنفسهم في الدفاع عن الوطن ، ويدين اللجوء إلى دولة قوية لتساعد على نيل الحقوق ، فقد تتحول هي إلى مستعمر جديد « بينما تتضح في بعض الحكايات البواعث الشخصية ، وأنها كانت تنفيساً عما لقيه الشاعر من ثقل الأصدقاء ، كحكاية « الحفاش ومليكة الفراش » (ص ١٤٤) حيث تدم الفراشة صاحب الحفاش (الليل) وتعيب سواده ووحشته بينما تحمد صديقها الضوء ، وتطرى شمائله . . وما ان تنطلق في رحلتها حتى تعود ناقصة

(١) الأديب الجليل الأستاذ المرحوم محمد سعيد العريان ، طيب الله ثراه ، انظر : الشوقيات ج ٤ . نشر المكتبة التجارية الكبرى ط ١٩٦١ .

(٢) عن شركة فن الطباعة ١٩٤٩ .

الاعضاء ، تشكو من الفناء ، ليقول لها الخفاش في سخرية .

رب صديق عبد أبيض وجه الود

وقد دارت بعض الحكايات حول الأسد ، وعلاقاته بأبناء جنسه (انظر : ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٧٠) . وأخذ الثعلب مساحة كبيرة في مختلف صلاته الملتوية المعقدة بالأقوياء وبالضعفاء من بني جنسه ، وفاز الحمار من شوق بالازدراء الكامل ، وكان حسبه في نظره أنه « حمار » وفي هذا مجازاة لاحساس العوام نحو بلادة الحمار وغبائه ، واتخاذة وسيلة من وسائل الاقذاع في الهجاء ، وربما لو التفت الشاعر إلى جوانب أخرى في الحمار ، كصبره على العمل . ونفقه للفلاح ، لوضعه في علاقات أخرى من حكاياته ينال بها بعض ما يستحق من تقدير الانسان وعطفه (ص ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٨١) .

وكان سليمان وعلاقاته بالطيور والحيوانات ، وما قيل من أن هذه العوالم كانت تأتمر بأوامره ، وأنه أعطى الحكمة والمعرفة كما ورد في التوراة : « سألت لنفسك حكمة ومعرفة تحكم بهما على شعبي الذي ملكتك عليه ، قد اعطيتك حكمة ومعرفة وأعطيتك غنى وأموالا وكرامة ، لم يكن مثلها للملوك الذين من قبلك ، ولا يكون مثلها لمن بعدك »^(١) .

ويبدو أن شراح التوراة قد توسعوا في سرد الحكايات عن حكمة سليمان ومعرفته بعالمى الإنسان والحيوان . مما أشاع تلك الحكايات في المنطقة العربية كأدب شعبي ، ثم جاء القرآن فأشار إلى حكمة سليمان ، وفصله للخطاب ، وتحدث عن قصته مع النمل ، وقصته مع الهدد ، وقصته مع

(١) التوراة . الاصحاح الأول من سفر « أخبار الأيام الثاني » ص ٤١١ .

الجنى الذى حمل إليه عرش بلقيس . فاتسع المجال أمام مفسرى القرآن ، وأمام الشعراء والفنانين . كما اتسع لهم المجال فى قصة نوح وسفينته التى ورد فى التوراة أن الله أمره أن يحمل معه فيها « من كل حي من كل ذى جسد ، اثنين . من ما تدخل إلى الفلك لاستبقائها معك ، تكون ذكراً وأنثى ^(١) » . . . فكانت هذه السفينة العائمة ، وسط عواصف الطوفان ، بما تحمل من البذور الأولى لتعمير الحياة للمرة الثانية مثار تفنن وابتكار . ومجال اختراع للخيال الشعبى . وقد تناول شوقى كثيراً من الحكايات التى وردت عن سليمان وعن سفينة نوح . فيما تناقله شراح التوراة ومفسرو القرآن ، وفيما يشاع فى الآداب الشعبية العالمية ، متوسعاً هو فى إنشاء علاقات جديدة بين حيوانات السفينة تخدم أهدافه الفكرية التى يريد أن يبثها من خلال فنه . . . فتحدث عن نزع القرد . وغرور النملة ، وحمق الدب ، ودهاء الثعلب ، ومداراة الليث . وغير ذلك مما يوحى بما استخلصه فى صدر الحكايات من عبرة عامة . وهى غلبة الطبع على التطبع . :

حتى إذا خطوا بسفح الجودى وأيقنوا بعودة الوجود
عادوا إلى ما تقتضيه الشيمة ورجعوا للحالة القديمة ^(٢)

ويبدو أن شوقياً قد ألف هذه الحكايات فى فترات متباعدة ، ومناسبات مختلفة . . . إذ اختلف مستواها الفنى . . . فصدر شوقى بعض الحكايات بالعبارة منها ، وأوردها كدليل استشهادى على تلك الغاية ^(٣) ، كما عقب على أخرى بخاتمة وعظمية . على نحو ما قال فى احداها :

(١) سفر التكوين - الاصحاح السادس - الآية ١٩ .

(٢) الشوقيات ج ٤ ص ١٥٩ .

(٣) انظر : ص ١٢٥ . ١٧٠ . ١٧١ .

هذا هو المعروف يا أهل الفطن الناس بالناس ومن يعن يعن^(١)

بينما بلغ شوق في غير تلك الحكايات الذروة في بناء القصة بناءً فنياً محكماً ، تاركاً القارئ ليتأمل في مغزاها ، مستخرجاً منها ما يراه من العبر . . . وكان أسلوب شوقي من الدقة والرهافة بحيث لا نلمح كلمة قلقلة . أو مقحمة على السياق الفني الخالص ، ولعل شوقياً قد أضاف بهذه الحكايات إلى فننا الشعري كثيراً ، حيث أخضع لغته لتصوير التفاصيل الصغيرة ، ولإجراء الحوار البسيط على السنة الحيوان . ومس بهذه البساطة أعمق أحاسيسنا . . .

أما مضمون شوقي في هذه الحكايات . . . فن الواضح أنها لا تكون وجهة نظر عامة في الحياة الإنسانية ، ولا تطل على علاقة الإنسان بالكون ، ولا تدعو إلى فضائل إنسانية جديدة ، بل تظل رهن الفضائل المتوارثة . والقيم المسلم بها . . . مع تسلل بعض النزعات التي قد لا ترضينا كثيراً ، ونرى فيها بعضاً من الدعوة للاستسلام . أو النزعة الانهزامية أمام تيار الحياة الصاحب المتطلع . كما نلمح في قصيدته « النعجتان » (ص ١٥٨) من تأييده لسخرية الهزيمة من السمينة : لأن سمئها هو الذي عجل إليها بسكين الجزار . بينما نأى بالهزيمة عن موارد الردى ، وأفسح لها فرصة الحياة :

قالت : دعيني وهزالي والزم مني وكلمني الجزار يا ذات الثمن
فما الذي يرمى إليه الشاعر من هذه الحكاية . . . وفيها تمجيد واضح للهزال الذي كان سبباً في إطالة العمر . . .

وكما نرى في قصيدته « النملة والمقطم » (ص ١٤٨) حيث أرادت النملة

(١) الكلب والحمامة : ص ١٧٣ .

أن تنجو من الطود . فغرقت في شبر ماء . وقالت نادمة :

ليتني لم أتقدم ليتني لم أتأخر

فما الذي يريده منها الشاعر أن تفعل . . أن تستسلم للمقادير على نحو ما قال في « مصرع كليوبترا » :

إذا الفتنة اضطرمت في البلاد ورمت النجاة فكن إمعة

أليس في مثل هذه الدعوة . . تسويق للهزيمة ورفض للتطلع ، وانتقاص من قيمة التجربة . . وهو نفس المعنى الذي تحمله قصيدته « نوح عليه السلام والخلة في السفينة » (ص ١٦١) حيث تطلعت إلى قيادة السفينة حين عرض عليها نوح أن يقودها واحد من حيواناته : فجابهها نوح . أو جابهها الشاعر على لسانه :

ضحك النبي وقال إن سفينتي	لهي الحياة . وأنت كالإنسان
كل الفضائل والعظام عنده	هو أول والغير فيها الثاني
ويود لو ساس الزمان وماله	بأقل أشغال الزمان يدان

وفي هذه القصائد الثلاث . . نجد السعي الإنساني خائباً ، والتطلع رذيلة ، والتوقف والاستسلام فضيلة كبرى . . وبهذا نرى في بعض هذه القصائد قصوراً عن بلوغ قيم عصرنا التي تمجد السعي ، وتقدس التطلع الإنساني ، بينما نجد المضمون في القصائد الأخرى تقليدياً ، وقاصراً عن النظرة الشاملة للكون وللحياة الإنسانية ، ولعل شوقاً قد اكتفى في هذا المضمار أن يكون أول من أصل هذا الفن في شعرنا المعاصر بما بلغه من صفاء الأسلوب ، ومهارة العرض .

٢- من الأدب الشعبي - مطران :

أكثر مطران من استيحاء الواقع الاجتماعي في أقاصيص فنية ، لفتت إليه أنظار النقاد ؛ حتى ليعتبره مندور رائداً للشعر الموضوعي .

وقد حرص في بعض هذه الأقاصيص على أن يوثق صلتها بالواقع الاجتماعي . . فيذكر في مقدمتها مثلاً : « واقعة جرت في مصر لإحدى الأسر الثرية ، تسلسلت من عهد إسماعيل حتى انتهت بالفاجعة الموصوفة » ^(١) .. أو يقول في مقدمة قصيدته « شهيد المروءة والغرام » ^(٢) «

حادثۃ غريبة ما هي بالمكذوبة
أنقلها ممثالة مجملۃ مفصلة
كما جرت أمانى في قرية بالشام

ولا أدري مبعث هذه الرغبة في التوثيق الاجتماعي ، والتأكيد بأنه كان شاهد عيان . . فالنظر يتناول كل ما يقع في دائرة « الاحتمال » بغض النظر عن وقوعه بالفعل أو عدم وقوعه . .

وقد كان هذا الواقع الاجتماعي أكثر إيجاء لمطران من التاريخ . . على عمق نظرتة للتاريخ إن تناول أبطاله أو أحداثه كما فعل في قصيدته « نبيرون » . التي سنعرض لها بالدراسة في المطولات الشعرية . . وكما فعل في هاتين القصيدتين

(أ) مقتل بزرجمهر . (ب) اللبن والدم .

(١) ديوان الخليل ج ١ ص ١١٢ .

(٢) ج ١ ص ٨٢ وانظر أيضاً ص ١٠٥ ط . دار الهلال ١٩٤٩ .

(أ) مقتل بزرجمهر : كان مطران واحداً من القلة الذين يبصرون مبلغ ما تصاب به الأمم من الانفداد بالسلطة . ومدى التخلف والأمراض الاجتماعية والخلقية التي تسرى في الوطن العربي . . من جراء نزعة الحكام إلى الاستبداد . واستلابهم حقوق الشعوب في صنع مصيرها . . بإرادة جماعية . ووعى ينمو يوماً بعد يوم . .

وقد عرض مطران صورة من أبشع صور الديكتاتورية ، والإذلال للشعوب في قصيدته الرائعة « نرون » . .

ويبدو — كما في كثير من عصور التاريخ — أن المستبدين دائماً يصطفون حاشية من ذوى الذكاء . . يروجون لفكرة « المستبد العادل » وهي فكرة متناقضة في جوهرها . . فكيف يتسق الاستبداد مع العدل ، وبأى حق يستأثر فرد بالسلطة دون أمة . . والسلطة تغرى — كما قال دستوفسكي في بيت الموتى — بالقسوة والدم . .

ومطران في قصيدته « مقتل بزرجمهر » يتناول زاوية جديدة من زوايا العلاقة بين الحاكم والأمة . . ويعرض صفحة من حياة مستبد عادل . . رداً على أولئك الأغرار الذين يتوهمون — حقيقة أو ادعاء — أن ثمة مستبداً عادلاً . .

فلقد اشتهر كسرى بالعدل ، وكان بلا نزاع — كما يقول مطران^(١) — أعدل ما يكون الملك المطلق اليد في أحكام بلاده ، ويضيف مطران إلى ذلك : « فان كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنابات مثله في العادلين . فما حال الملوك الظالمين ؟ . .

والغاية التي يرمى إليها مطران أن الاستبداد — جملة وتفصيلاً — ظلم

صراح : وشر مستطير . . كما يومئ مطران في مقدمته الثرية للقصيدة ،
أنه كان يعيش في أم تحكم بالملوك الظالمين : وأن لا حد لظلمها . .

كان « بزر جمهر » وزيراً لكسرى ، وناصحاً حكماً ، ولا شيء أقسى
على هؤلاء المستبدين من أصحاب « الفكر » وذوى « الرأى » البصير .

فن طبيعة الاستبداد أن يورث صاحبه الغرور . فما إن تلوح بادرة من
ذكاء . وأصالة من استقلال إنسان برأى : حتى تثور ثائثرته . ويهيج
غضبه فلا يهدأ حتى يعصف بذلك الرمز الحى على عظمة الإنسان . .

وكذلك كان « بزر جمهر » وسط حفنة من الخاضعين ، يقدم النصيح
لا يبالى رضى كسرى أم غضب . . فلم تهدأ ثائرة كسرى . .

وإذا كنا سنجد مطران في قصيدته « نبرون » يخضع خضوعاً كاملاً
لموضوعية القصة . ويستخدم مجموعة من الوسائل الفنية التى تعبر عن طريق
غير مباشر . عن غضبه على الحاكم العايب : وعلى الشعب الخانع . . فاننا
نجد في هذه القصة يخلط هذه الموضوعية بنبرة ذاتية . . فيوجه الخطاب إلى
الامة حيناً .

يا أمة الفرس العريقة في العلا ماذا أحال بك الأسود سخالا ؟^(١)

ويعلق على الأحداث حيناً آخر ، فحين يساق « بزر جمهر » مصفداً
ليقتل ، في جمع حاشد من الشعب . . يقول مطران . :

أبزر جمهر حكيم فارس والورى يبطأ السجون ، ويحمل الأغلال
« كسرى » أتبقى كل قدم غاشم حيا وتردى العادل المفضالا

وتدق في مرأى الرعية عنقه
أين التفرد من مشورة صادق
إن تستطع فاشرب من الدم خمرة
واذبح . ودمر . واستبح أعراضهم
فلأنت كسرى ما ترى تحريمه
وليذكرن الدهر عدلك باهراً
لو كان في تلك النعاج مقاوم
لكن أرادت ما تريد مطية
يموت موت المحرمين مذلاً
والحكم أعدل ما يكون جدلاً
واجعل جماجم عابديك نعلاً
واملاً بلادهم أسى ونكالا
كان الحرام ، وما تحل حلالا
ولتحمدن خلائقاً وفعالا
لك لم تجئ ماجئته استفحالا
وتناولت منك الأذى أفضالا

كان « الرأى » طريق بزر جمهر إلى السجن . . ثم إلى ساحة الإعدام ،
وقد كان بزر جمهر شخصية وطنية عظيمة ، ذات أثر بالغ على مجتمعه ،
فقد « أحيى البلاد عدالة ونوالا » . . غير أن الشعب الذى سعد حيناً بما أضفاه
عليه بزر جمهر من عدالة وإصلاحات . . تظاهر بالنكر له فى موقف
الإعدام . حتى لقد رفض الجميع أن يتشفع له وهو بين يدي جلاده :

ناداهم الجلاد : هل من شافع لبزر جمهر . . فقال كل : لا . لا
وكان من عادة الفرس ألا تسفر المرأة عن وجهها ، ففى التبرج عار أى
عار ، حتى فى أشد المواقف حرجاً :

لا عار عندهم كخلع نسائهم أستارهن ولو فعلن نكالى
بيد أن بنت بزر جمهر الجميلة . . قد أتت بين الجموع الملتفة حول
والدها المصنفد ، سافرة عن وجهها . مما أثار انتباه كسرى . . فأى حادث
جلل

فأشار كسرى أن يرى فى أمرها فضى الرسول إلى الفتاة وقالوا

مولاى يعجب كيف لم تتقنعى قالت له : أنعجبا وسؤالا
انظر وقد قتل الحكيم فهل ترى إلا رسوماً حوله وظلالا
فارجع إلى الملك العظيم وقل له مات النصيح ، وعشت أنعم بالا
وبقيت وحدك بعده رجلا فسد وارع النساء ، ودبر الأطفالا
ما كانت الحسناء ترفع سترها لو أن فى هذى الجموع رجلا

وكان عاراً اجتماعياً عظيماً - فى زمن مطران كما فى زمن كسرى - أن
يساوى بين الرجال والنساء . وأن تفرض الثورة على الظلم على النساء كما هى
مفروضة على الرجال . . ومن ثم فإن العبرة التى التقطها مطران من التاريخ
كانت صالحة للحياة فى مجتمعنا أوائل القرن العشرين . . بيد أنها لم تعد صالحة
للأحياء فى مجتمعنا اليوم الذى تقدمت فيه المرأة تقدماً عظيماً . . واخترقت
من مجالات العمل ما قاربت فيه مواقف الرجال . وتسawت فى الحقوق
والواجبات مع الرجل . . فلم يعد الرجل راعى النساء ، ولم تعد المرأة قرينة
بالأطفال . . بل أصبحت الحياة تتقدم بجهود كل من الجنسين .

ولعل انتهاء فعالية مثل هذه العبرة ما يشير إلى شعرائنا حين يستلهمون
التاريخ ، ويريدون أن يستخرجوا العبرة من الماضى . . أن تكون هذه العبرة
دائمة الدلالة . إنسانية المضمون . . وأن يؤكد الشاعر الجزء الخالد من
التاريخ . .

(ب) اللبن والدم^(١) : أطراف القصة السابقة هى الأطراف الموجودة
فى هذه القصة . . وهى الحاكم الظالم . والأمة المستذلة . والمفكر . . رمز
الرفض الإنسانى الخالد . .

وقد رجع مطران فى هذه القصة إلى ما يتناثر فى كتب السير والأخبار

عن علماء الدين وقواهم الروحية الخارقة ، ووقوفهم أمام السلطة المستبدة .
وكل عناصر الموضوعية تتوافر في هذه القصة على نحو لم نجده في القصة الأولى . . . ومطران يبدوها بداية هادئة :

جلس الأمير إلى الطعام عشية ودعا الإمام له . . فلم يتقدم
فأصر إلا أن يجيب دعاءه فأطاع لكن طاعة المتألم
لماذا رفض الإمام دعوة السلطان . . لقد أراد السلطان أن يظهر حكمه
مهوراً برضاء رجال الدين ، وأن يستدرج الإمام للأكل على مائدته .
فيطلب للإمام طعام الأمير ، ويغض الطرف عما يشوب هذا الطعام من
اغتصاب للحقوق :

كان الإمام على أسى لبلاده من سوء سير أميرها المتحكم
أبدأ يوالى نصحه بتلطف فيفوز منه بنفرة وتجهم
ولهذا رأى الإمام أن يستجيب — أخيراً — لرغبة السلطان ، وأن يظهر آية
من آيات الوعيد بين يديه ، حتى تكون نذيراً بالعاقبة الرخيصة وربما أفلح
السلطان عن غيه . .

لقد أبى الشيخ أن يمس أى لون من ألوان ذلك الطعام الشهى ، مدعياً
بأن الطبيب قد نهاه عن أكل شئ غير اللبن . . فأحضر الخدم له ما طلب . .
فر بيده عليه فاستحال اللبن دماً . . فربيع الحاضرون غير أن ما دأبوا عليه
من رياء للأمير — وهذا عنصر يؤكد عليه مطران في قصصه عن استبداد
نيرون وكسرى — كاد أن يدفعهم إلى الفتك بالشيخ الطيب . . وثنى الأمير ..
فقال : ما تأويلها ؟

فأجابه وبه تفكر غائب
اسمع من الغيب الذى أنا قائل
هذا نذير لا شفاعاة بعده
هدمت فى طول البلاد وعرضها
أسرفت فى هذى الديار مهانة
بالغت فى طلب الحطام إلى مدى
بايعت دون حدائك بيعة خاسر
أوف البلاد بمثل أجرك حقها
اردد إلى هذا الحسى استقلاله

عن رشده وله تبصر ملهم
بلسانه للجائس المتنعم
عند المهيمن إن تضر وتظلم
أعلامها الحكماء كل مهدم
لكريمها . ومعزة للمجرم
منفى الولاة وللعرش محطم
نوثاه من كدح الفقير المعدم
من خدمة ومحبة وتكرم
يخلص طعامك يا أمير من الدم

وقد سالت لمطران العربية بصورة نادرة فى كثير من قصائده القصصية ومنها قصيدته عن « نىرون » . . غير أن فى القصيدة الأخيرة . مع اكتمال فنية القصة ، نجد مطران يتخلى عن التعبير بالصورة الشعرية . . وهى فى الحقيقة مشكلة المشاكل فى قصصنا ومسرحياتنا الشعرية . . فالواقف أحياناً تفرض لوناً من ألوان السرد ، والتعبير المباشر ، واستواء لغة النصيحى على أرض النثر . . فما يضيف إليها النظم إلا سماجة وثقلا . . لأنه — فى الحقيقة — يئردى وظيفته الإيحائية مع مجموعة من العناصر التعبيرية الأخرى . فاذا فقدت أحس المتلقى ألا ضرورة لابهاطه بالوزن . . أو بالبحر والقافية عند مطران . . وهذا ما جعل شاعراً قصصياً كخالد الجرنوسى متوارياً فى الظل ، فمع أنه جهد فى إحدى مراحل حياته فى إنشاء شعر قصصى ، واستوحى التاريخ حيناً ، والواقع حيناً ، والأساطير حيناً آخر ^(١) ، إلا أن فقدان شعره أو كثير من شعره للتعبير بالصورة قد غرض النظر عنه . . مع أن له بعض القصائد الجيدة كقصيدته عن أبى حنيفة وحواره مع الفلاسفة

(١) انظر « اليواقيت » شعر قصصى — دار الفكر الحديث للطبع والنشر ١٩٥٤ .

الملحدين في عصره^(١) وله كثير من اللقطات القه صية الممتازة^(٢) . . ولكن كل هذا قد وقع في بئر المباشرة ، فافتقد وجوده كإبداع شعري .

٣- من الكتاب المقدس :

في « أفاعى الفردوس »^(٣) يستوحى الشاعر حكايتين من حكايات التوراة ، تدوران حول الغريزة الجنسية ، ومدى ما تصل الإنسان به من نسيان للقيم والفضائل وغفلة عن مذاهب القوة والحق .

ففي « شمشون »^(٤) . . يصور دليلاً وقد استلبت منه بدنها وجمالها أسرار قوته . وجزت في الليل بعد أن أسكرته وأنامته شعر رأسه ، وكان فيما تحكى الأسطورة مصدر قوته . وبيتندئ قصيدته بمطلع خطابي يتوجه بالقول فيه إلى دليلاً :

ملقيه بحسبك المأجور وادفعيه للانتقام الكبير
إن في الحسن يا دليلاً أفعى كم سمعنا فحيحها في سرير
أسكرت خدعة الجبال هرقلاً قبل شمشون بالهوى الشرير
والبصير البصير ينخدع بالحسن وينقاد كالضريير الضريير

وفي البيت الأخير خلاصة فلسفة الشاعر ، كما تبدو في كثير من شعره . فالخطيئة قدر الإنسان الذي لا مفر منه ، ووراء هذا القدر من بواعث الفتنة والإغراء ما لا قبل للإنسان على رده :

شبق الليث ليلة فتزى نائراً في عرينه المهجور

(١) لم أجدها في البواقي وكانت منشورة في جريدة « المصرى » قديماً .

(٢) انظر ص : ١٠ ، ١٥ ، ٧١ ، ٨٤ .

(٣) منشورات دار المكشوف . ط ٢ - ١٩٤٨ .

(٤) ص ٢١ .

وإذا لبؤة مخدرة الحسن تردت من كهفها المخدور
والعظيم العظيم تضعفه أنثى فينقاد كالحقير الحقير

ذات الفلسفة التي أشرنا إليها يعرضها من خلال ليث ضار ما إن تلوح
له أنثاه متثنية حتى ينسى ضراوته ، ويدل بين يديها . . وهكذا كان شمشون
بين يدي دليلة . .

وأنى الصبح ضاحك الوجه يرغى زبد النور في ضحاه الغرير
أين شمشون يا صحارى يهودا ؟ أين حامي ضعيفك المستجير
أين قاضيك ، دافع الضيم ، طاغى المستبدين ، صائن الدستور
أعورت شهوة من الحب عينيه وكم أعور الهوى من بصير
اكتشف شمشون في هذا الموقف وهو مقيد بسلاسل أعدائه أسرار
المكيدة الليلية . . ولكنه استعان بقوة الإيمان ، فعادت له قوته الجسدية
الجبارة التي أعانته على هدم المعبد فوق رأسه ورؤوس أعدائه ، متشفياً من
دليلة التي ستغدو هي أيضاً ضحية كيدها ، منذراً متوعداً الهيكل وسدنته ،
وقومه ونقائصهم الخلقية ، ونفاقهم الاجتماعى :

فاسقطى يا دعائم الكذب الجانى وكونى أسيرة للدهر
محقق الله فى شر ظلامى فلتضىء فى الحياة حكمة نورى
إن تكن جزت الحياة شعرى فى ضلالى فقوتى فى شعورى

وهذه خاتمة القصيدة ، وفيها إيماءة إلى اعتداد شمشون بقوة فكره
وشعوره . . ويلاحظ أن الشاعر قد حرص على « صياغة » الأسطورة
كما وردت فى الكتاب المقدس ، وإضافة مقطع الليث واللبؤة على سبيل
التنظير ، دون إضافة عناصر فنية أخرى ، ودون لجوء - أصلاً - إلى تحليل
نفسية شمشون ودليلة ومحاولة اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية من خلال ذلك

الانقياد القدرى الذى جسم به الشاعر الإنسان والحيوان معاً . . . قوياً وضعيفاً ، عظيماً وحقيقياً ، مما جعل هذه الصفات خطابية الطابع ، يضعها العقل الواعى كالأحكام المجردة ، ولا يستخلصها القارئ من خلال التحليل النفسى العميق لشمشون ودليلة فى شخصيتيهما المتناهيتين ، المقيدتين بالوقائع التاريخية المعروفة ، وفيما لا يتناهى من صفاتهما . وينضوى فيه بعض من الإنسانية الخالدة المتجددة . .

وقد جاء الحديث عن قوة الشعور إيماءة أخيرة تنهى بها القصيدة ، بيد أن التحليل النفسى الذى نشده لدى كل شاعر معاصر ، يجعل هذا التراث محوراً لفنه ، يومئ لنا منذ البداية ، أو يصور لنا ذلك التناصف فى القوة بين الروح والجسد ، بل ذلك التشابك المنصهر فى وحدة كاملة فى وجود الإنسان ، وبخاصة إذا كان المقصود به أن يكون جديراً بدفع الضيم ، والوقوف فى وجه المستبدين ، وصيانة الدستور . وهى مهام قد تكون القوة الجسدية بالغة ما بلغت ، محدودة الأثر إزاءها ، ورب جسد نحيل ضاؤ كجسد غاندى تكون له فى هذه المجالات أعمق الآثار نتيجة لقواه الروحية الفائقة . والفعالة . . وما كان ينبغى على الشاعر أن يركز على قوة شمشون الجسدية وحدها فى إقرار هذه الحقوق . . وما كان المسيح — على سبيل المثال — بالرجل القوى الجسد بقدر ما كان نور الإيمان يشع فى عينيه وفى كلماته ، ويمده بالتصميم والإرادة الصامدة . .

ولو أن الشاعر اتخذ هنا الطريق التحليلى الذى احتشد له — فى مقدرة شعرية ، وصدق نفسى وفنى يستحق التقدير — فى مطولة « غواء »^(١) ، ويتابع أعماق النفس الإنسانية بالرصد المتأنى الذى يشير ولا يفصح ، ويتخذ

(١) انظر ديوانه « الألحان » منشورات دار المكشوف ١٩٤١ .

من الحديث عن علاقة الإنسان بالطبيعة ، وبالحياة . وسائط فنية لتكثيف الإحساس بمأساته . . . لبعد عن هذه الخطابية البارزة في قصيدته . . وأوحى لنا بدخائل نفسية شمشون ودليلة . وما يعتمل في كيان المجتمع من سيادة الرذائل التي يحاربها شمشون ، وقواها التي تتألب عليه . . إلى آخر ما يمكن أن نتصور عليه الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه المأساة . . بالإضافة إلى البعد التاريخي ضرورة أن الشاعر يرصد هذه المأساة . وبينه وبينها هذا المدى الزمني والحضاري . وضرورة أن الشاعر يعود إليها ليكشف في أعماقها عن العنصر الخالد في الإنسان . .

ولم يكن حظ « سدوم »^(١) بأحسن من حظ هذه القصيدة ، فالنبرة الخطابية ، والمنهج الصياغي ، واضحان منذ البداية . بينما كانت في حاجة إلى كثير من النبرة الهادئة التي تكشف عن أعماق هذه المأساة البشرية ، النبرة الهادئة ، والمنهج التحليلي ، الذي يقترب من المأساة في أسى عميق لا انفعال تأثير ، وفي تلمس متأن لأسباب المأساة وقرارة الإحساس بالندم والالتئاع . . وليس على الشاعر أن يلتزم بالأصول الأسطورية والتاريخية التي يرجع إليها ، فتلك هي المادة الخام التي يصنعها بين يديه . ليكشف لنا - مع خلالها - عن أعمق الغرائز في نفوسنا ، وأكثرها تخفياً وراء طبقات فوق طبقات من التعاليم الواعية ، والتقاليد الرشيدة . . وربما تكون غريزة « حفظ النوع » عند المرأة أقوى الغرائز وأبقاها . وأكثرها قدرة على التمرد والإفصاح عن نفسها . . .

وقد أشار دانتى في الكوميديا إلى « مير » وهي تعاني لأواء العذاب في درك الجحيم . . « تلك هي الروح القديمة لميرا الفاجرة : التي أصبحت لأبها عاشقة ، متجاوزة كل حب شرعي ، إنها جاءت هكذا لكي تأثم معه ، وقد

تزيفت نفسها في صورة غيرها ، كما حرص الآخر الذي يذهب إلى هناك ، على أن يتنكر في صورة بوز دوناتي ، وكتب وصية أعطاها مظهر الحق ، لكي يكسب ملكة القطيع » (١) .

و (ميرا) Myrrha هي ابنة سينراس ملك قبرص ، عشقت والدها ، واستعانت بمربيةها . وتنكرت في زى امرأة أخرى ، وارتكبت الإثم مع أبيها عندما كانت أمها متغيبية . ولما كشف الأب الحقيقة ، أراد قتل ابنته ، ولكنها هربت إلى بلاد العرب . وتحولت إلى شجرة خرج منها أدونيس كما تقول الميثولوجيا اليونانية الرومانية (٢) .

والحكاية اليونانية ذات صبغة أسطورية واضحة ، وهذا من أهم بواعث التوفيق في التعبير عن ذلك الحدث الشاذ في عرف الإنسانية المتحضرة . . . حيث تبقى متخيلة بين عالمي الواقع والخيال ، متوزعة بين الحقيقة والأسطورية دون أن نحسم بوجودها الحقيقي ، فتفقد بذلك قدرتها على الإيحاء ، وتحد من قدرتنا على التأمل ، حيث تبقى جريمة يتنازع فيها الممكن والمستحيل . . . وأحسب أن هذا مصدر قوتها . . فلو أن أوديب — منذ البداية — أصر على قتل أبيه ، والزواج من أمه ، لوقفنا أمام انحراف اجتماعي ، يحكم كل إنسان متحضر عليه — سلفاً — بالسقوط ، ويقع في دائرة كافة الانحرافات التي تعاقب عليها الشرائع والقوانين .

ولكن أن يفعل ذلك أوديب — وهو ضرورة قدرية — دون قصد إلى ما يفعل . . فتلك بواعث المأساة الفنية ، حيث نقف أخيراً أمام العمل الفني حائرين . . أنلوم أوديب ؟ . . أنلوم الآلهة ؟ . . أحدث ذلك حقيقة أم تلك أسطورة لا أصل لها من الواقع ومن التاريخ . .

(١) أنشودة ٣ . الآيات ٣٧ — ٤٦ . ص ٣٨٣ . ط دار المعارف .

(٢) حسن عثمان . المترجم . ص ٣٨٩ .

ومأساة ابنتي لوط كما وردت في التوراة لا تمهنا بذاتها حتى ننقلها من الصياغة الثرية إلى الصياغة النظامية بقدر ما يهمننا التصوير الفني ، وما يتخذ من وسائل التحليل النفسى ، والولوج إلى أعماق القصور فى النفس الإنسانية والكشف عن القوة الحقيقية للغرائز . . كقوة غريزة حفظ النوع فى نفسية المرأة . . والقصة فى التوراة تقول : « وصعد لوط من صوغر : وسكن فى الجبل وابنتاه معه : وقالت البكر للصغيرة : إن أبونا (وهنا نحافظ على نقل النص بحروفه) قد شاخ ، وليس فى الأرض رجل ليدخل علينا كعادة كل الأرض ، هلم نسقى (هكذا) أبانا خمرأً ونضطجع معه ، فنحبي من أبنائنا نسلا ، فسقتا أباهما خمرأً فى تلك الليلة . ودخلت البكر ، واضطجعت مع أبيها وقامت الصغيرة واضطجعت معه فحبلت ابنتا لوط من أبيهما ^(١) » . . . وسياق القصة فى التوراة هادئ ، لا أثر فيه لاستنكار ، ولا إحساس بمأثم . . كما أن قصة المدينة الآثمة معروفة . ومعروضة فى التوراة فى نفس الموضع . . وقد تحدث عنها الشاعر ، وكيف كانت روضة يانعة فى فى الفصول الأربعة ، ثم أحالها الإثم إلى خرائب وأطلال . . كما تحدث عن ابنة لوط حديثه عن فتاة تستبد الشهوة الرعناء بها ، وتدفعها الرغبة إلى ارتكاب الإثم :

مغناك ملتهب وكأسك مترعه	فاسق أباك الخمر ، واضطجعى معه
لم تبق فى شفتيك لذات الدما	ما تذكرين به حليب المرضعة
قوى ادخلى يا بنت لوط على الحنى	وازنى ، فان أباك مهد مضجعه
فى صدرك المحموم كبريت إذا	لعبت به الشهوات فجر أضلعه

أبصر هنا الشاعر وجهاً واحداً مما يمكن أن تعطيه المادة التى بين أيدينا

(١) سفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر - الآيات ٣٠ - ٣٨ ط جمعيات الكتاب

من وجوه . : وربما يكون هذا الوجه أقربها تناولا ، وأيسرها تصويراً . :
 أما إذا جعل همه تصوير الإنسان في صراعه المرير مع غرائزه عن طريق
 تحليلي لا أثر فيه لتلك المأساة البالغة ، والصياغة الخطائية ، كما لو أن شاعرنا
 ابتعد عن حرفية النص وتاريخية وقائعه ، إلى تلوينه بألوان من الخيال الفني
 الذي ينتقل به من منطقة الحقيقة ، وتجريديتها ، إلى منطقة بين الممكن
 والمستحيل . : منطقة التناول الأسطوري الذي جعل ميرا الآثمة مع أبيها
 تستحيل في النهاية إلى شجرة . وبذلك أوصلنا إلى عالم من التأمل أكثر عمقاً
 يورحابة — شأن الرموز الفنية — من عالم الوقائع التاريخية القاطعة . : فان العمل
 الفني — آنذاك — يغدو أكثر ثراء وعمقاً . .

ومن قصيدتي شمشون وسدوم للشاعر إلياس أبي شبكة يتبين لنا أن المهم
 ليس الوقوع على المادة الفنية للشعر ، مهما كان هذا الوقوع موفقاً . . .
 بقدر أهمية التناول الفني ، واستخراج الدلالات أو الأبعاد الفكرية والشعورية
 في تلك المادة من خلال توظيفها في عمل فني ، وليس من خلال صياغتها
 ونقلها من إطارها النثري إلى إطار نظمي^(١) . .

٤- من الأساطير : نعرف أن للشاعر أحمد زكي أبي شادي محاولات
 تجريبية كثيرة في الشعر . : فقد حاول أن ينشئ القصة الشعرية والأوبرا . .
 وله محاولات شتى في تنويع القوافي والأوزان ، وصل بها حيناً إلى الشعر
 المرسل .

وفي مجال الاستفادة من التراث الأسطوري ، وجدناه يتجه إلى الأساطير

(١) انظر مثالا آخر لقصور الشاعر عن تشكيل المادة الاسطورية واقتصاره على النظم
 الخبيث الذي يفقدها كثيراً من طرافتها ودلالاتها . : مطولته « إلى الأبد » منشورات دار المكشوف

اليونانية والفرعونية في قصائده : أورفيوس ويورديس : هرقل : ودنانيرة :
ودنيال في جب الأسود^(١) . . . وغيرها^(٢) . . .

فهل صادق شاعرنا توفيقاً في هذا الاتجاه ؟

ويكفي أن نعرض لإحدى قصائده ، ولتكن القصيدة الأولى ، وقد صدرها بالمادة الأسطورية التي صدر عنها : « كان أورفيوس ابن الملك يجرس — ملك تراقيا — ذا مواهب خارقة في عزفه الموسيقى ، كائن في لوره (قيثارة) صوت الألوهية . ولا غرو فقد كان ذلك اللور منحة من أبوللو — إله الفنون والشعر خاصة — فاستطاع بقوته الخارقة أن يجتذب معشوقته الفاتنة يورديس من معتصمها الجبل . ولكنه ككل فنان أصيل لم يكن راضياً عن نجاحه الفني ، وتطلع إلى أقصى غايات الكمال ، فكان يلجأ إلى الغابات يستوحى الطبيعة كل جديد جميل معتمداً على سمع زوجته يورديس وعلى ذوقها الفني في نقده ، وكانت هي ترى الخطر عليها في غيابها ، ولكنها لم تشأ تثبيط همته حتى يبلغ مشبهه الفني البعيد . إلى أن أحست أخيراً بالخطر الداهم من شغف الأمير أرسيتيوس بها فهربت إلى الغابة . وما أحس هذا هروبها حتى أخذ يطاردها . ولكن أفعى عضتها في قدمها أثناء جريها فوقعت ميتة . ورآها أرسيتيوس فعاد بعض أصابع الندم . . . ثم وفق أورفيوس إلى لحن رائع ، فعاد فرحاً ليعزفه أمام زوجته ، فإذا به يجدها شبه نائمة في طريقه ، فحاول إيقاظها بلحنه الجديد الساحر . ولكنها لم تستيقظ ، وحينئذ أدرك أنها ميتة ، فهوى يقبل جسدها المقدس في جنون من الحزن . . ثم شعر أنه لا ملاذ له سوى الالتجاء إلى بلوتو وبرسيفون .

(١) انظر ديوانه « النبوع » ص ٢٢ ، ٣٧ ، ٥٠ .

(٢) انظر — د . كمال نشأت « أبو شادي » ص ٣٦٨ .

وانظر — عبد العزيز الدسوقي « جماعة أبولو » ص ٣٥٧ .

ملكى مملكة الموت : ليردا إليه حبيبته : فذهب فى جنونه : وكل عدته لورده
والحانة الساحرة التى تأثر منها الصخر ففتتح لها . كما تأثر منها سربروس :
حارس مملكة الموت : فلم يعترض سلوكه إلى داخلها . وتأثر منها بلوتو
وبرسفون — ولكل منهما صلات سابقة بالأرض وغرامها — واستمعا إلى
سؤاله : وهو الرجوع بمحبوبته يورديس إلى حياته الأرضية : فأجاب به شرط
ألا يحدثها ولا يلتفت إليها . حتى يجتاز ظلال مملكة الموت . ولكنه فى شغفه
نسى هذه النصيحة . فكانت العقبي استحالة محبوبته يورديس إلى خيال
أسيف عاتب النظرات . وما لبث أن افتقدها . . . وعاد يحاول مرة أخرى
أن ينالها . ولكن على غير جدوى . فخسرهما إلى الأبد . وعاش ليذيب فى
الألحان نجوى روحه الحزين (١) . . .

والقصة — كما نرى — خصبة . ومتعددة الجوانب . وفيها عناصر حب
عارمة : وفن خالق : وفنان متعبد فى محراب الطبيعة والجمال : وعاشقة
تحنو على رائع إلهامه . ويهفو قلبها قلقاً عليه : وتحفظ له وحده جمالها .
ونضارة روحها وجسدها . وتسمو عن أيدي الطامعين . وتموت شهيدة
هذا الحفاظ على الشرف : وعلى قدسية الحب والزواج . فيتوسل الزوج
العاشق بالفن وبالحب إلى آلهة عالم الموتى بعد أن ينجم الكاب الوحشى
سربروس بموسيقاه التى تستهوى كل فؤاد : وتشقق لدى سماعها صم
الأحجار . وتلين طبائع الحيوانات والوحوش . . .

ويظفر من عالم الموتى بمبتغاه . بحبيبته حية عائدة معه إلى عالم الأحياء . .
والعشور على مادة ثرية كهذه فرصة نادرة لفنان خالق . . حيث يتيح له
بتعدد مستويات شخصياتها وأحداثها . أن يتأمل فيطيل التأمل وأن يصور

فيبدع التصوير ، يصور روعة الفن : وجلال الموسيقى ، وقوة الحب ،
ونبل الوفاء ، وفجیعة الفقد ، وسحر العودة إلى الحياة ، ولطفة الشوق إلى
الحبيب ، وفجیعة الفقد الأبدی . .

ويتأمل طبيعة العواطف الإنسانية . ومدى ما يتصف به الإنسان من
سمو ، وما يصل إليه بعض البشر من دركات الغدر . ويتأمل قدسية الموت ،
والرهبة أمام عالم الموتى . . ولغز الحياة . .

فما الذى فعل شاعرنا ؟ . .

كل ما فعله أبو شادى أنه نظم القصة : ابتدأها بقوله :

عرف الحياة صباية ونشيدا	فمضى يبت جماها تغريدا
واستصحب اللورا كأن خيوطها	تستنطق الدنيا هوى ونشيدا
لم لا وقد أهدى أبولو وحيا	لم لا وقد جعل الفنون فريدا
سحر الأنام بعزفه ولطاما	بالعزف قد جعل الأنام عبيدا

وحدثنا عن طموحه الفنى ، وذهابه إلى الغابات . ثم انتقل فى مقطع
آخر ، إلى نواله يوردیس التى أعجبت بفنه : ثم رغبة أرسطيوس فيها ، ثم
هربها منه . . إلى نهاية القصة منظومة فى مستوى الأبيات التى أوردناها ، بما
فيها من تقريرية : وتكرار للمعاني والألفاظ . ثم بعد حنى عن جودة
الصياغة ، فضلا عن أن يكون بها أثارة من إبداع فنى . . يتمثل فى تصوير
الأجواء أو الشخصيات . . إنها القصة كما أوردناها منثورة : بعد أن
أفقدناها هذا النظم الردىء جوانب إشعاعها ، وأبعادها الملهمة :

وسواء أجاد أبو شادى أو غيره نظم الأساطير أو لم يجد . . فان النظم
ليس غاية الشاعر من « العودة للأساطير » . . إنه يعود ليتنفس فى جو الطلاقة

الأولى ، والحياة بكر : والطبيعة عذراء ، والإنسان متفتح القلب ، مفهوم الحواس بالوجود . . إنه يعود ليرى في هذا الخيال الساذج البرئ عمق صلة الإنسان بالكون ، ويستشف صدق التعبير عن بواكير المعرفة ، ويصوغ من تلك الحكايات الساذجة نسيجاً شعرياً في تشكيل جديد ، يتيح له أن يثبت ما شاء من مضامين العصر ، ووجهات نظره . .

إنه يعود إلى الأساطير — باختصار — ليتخذ من لغتها ، وأجوائها ، وشخصياتها . وسائل فنية — أثبتت قدرتها على التأثير في النفس الإنسانية عبر مختلف العصور — لرسالته الجديدة .

٤- ترجمة الأساطير :

والترجمة وجه من وجوه الاستفادة في الشعر العربي من الأساطير ، ومن الأدب الغربي الذي دار حولها . . وقد أشرنا إلى ترجمة المازني لقصيدة « الراعي المعبود »^(١) . . وقد ترجم العقاد في الجزء الأول من ديوانه « فينوس على جثة أدونيس »^(٢) لشكسبير . دون أن يشير إلى أنه تصرف في ترجمته على نحو ما أشار المازني . . وكنت أحسب أن شفيق معلوف الشاعر المنهجرى في قصيدته « يارا » قد ترجمها عن البرتغالية دون تصرف ، فأنتنى رسالة منه تشير إلى جهده في تعريب هذه الأسطورة . . ولعل هذا هو ما فعله الشاعر عبده بدوى في قصيدته عن نكروما^(٣) . . والواقع أن شفيقاً وعبده قد منحنا هاتين الأسطورتين جمالا وشفافية بالتجائهما إلى التنويع الموسيقي ، واعتمادهما على الصورة الموحية ، والكلمات المشعة .

هذه ألوان من الاستفادة بعنصر « الحكاية » في التراث الشعبي — أساطير

(١) ديوان المازني . ص ١٢١ .

(٢) ديوان العقاد ط ١٩٦٧ ص ٢٥ .

(٣) انظر « باقة نور » ص ٦٧ .

أو حكايات شعبية لعل نظمها كما فعل أحمد زكي أبو شادي ، أو ترجمتها كما فعل المازني والعقاد تكون أهون صورها . . ولعل محاولة إعادة تشكيلها وتركيزها حول محور يشع بغاية الشاعر . ومضمونه العصري . كما فعل شوقي في قصص الحيوان ، ومطران في الحكايات الشعبية تكون أعلى قيمة . . وإن كانت أقل في قيمتها الفنية — بصورة عامة — من تغلغل الأساطير وروحها في الأعمال الشعرية المعاصرة . كتغلغل أسطورة تموز في شعرائسياب .

٥ - ظواهر ثانوية في الاستفادة من الأساطير : وإذا كانت الاستفادة السابقة . . الإشارات والرموز والنمذج والحكاية . . تمثل أهم مظاهر ظواهر العلاقة بين شعرنا المعاصر والتراث الأسطوري . . فهناك ظواهر ثانوية . وأقل بروزاً . . نذكر منها :

١ - النظر الأسطوري وهو أحد المناهج التي دعا إليها صلاح عبد الصبور في الاستفادة من الأسطورة^(١) - متأثراً خط اليوت - واتباعها في بعض شعره^(٢) ، كما اتبعها شعراء آخرون :

ماذا حملت لها سوى الحرز الملمون والضباب
ما خضت في ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور
والرياح ما خطفت يسوعك . والسحاب
ما بلل ثوبك : ما حملت لها سوى الدم والعذاب^(٣)

»

يا زهرة الصباح
إن مر صبح دون أن أراك
أسير وأهن الجناح

(١) حياق في الشعر . ص ١٠٢ .

(٢) السابق ص ١٠٢ .

(٣) السياب « منزل الاقنان » ص ٣٣ وانظر نماذج أخرى ص ١١٦ ، ١٢٢ .

أسير في عيني حزن طائر يعود
 فلا يرى في العش فرخه الوليد
 فاحكي لأملك الحنون
 إن كنت تدركين
 « وكلما مررت به
 ترعرع الحنان في عينيه
 كأنه أبى . . »
 احكي لها . . فأنت طفلي
 لكنني على الطريق لم أجد
 تلك التي أدق بابها الحنون
 عندما يداهم المساء غربتي
 « حمامتي . . كاملي »^(١)

وقد اتضح أن الشاعر يعمد إلى تجسيد الحادثة أو الموقف الأسطوري أو التاريخي القديم . دون ذكر أسماء أو أماكن توضيح هذه الإشارات . تاركاً دلائلها تلعب على مستويين . . مستوى الغطاء العفوي داخل النسيج الشعري . ومستوى استئارة هذه الأحداث والمواقف الأسطورية وابتعاث دلائلها . . والنموذج الشعري الأول الذي أوردناه يشف عن صورة عكسية للسندباد . متمزجاً بعوليس . . سندباد منهزم لم يعد لحبيته بشيء ذي بال . . ويشف الثاني عن ذلك الموقف . الذي يعود فيه الحب مشوب العاطفة . متفقد الحب لحبيته في نشيد الإنشاد . وهي في انتظاره ترقب ثم تصغي :
 « صوت حبيبي قارعاً . . افتح لي يا أختي . . يا حبيبتي . يا حمامتي
 يا كاملي . لأن رأسي امتلأ من الطل . وقصص من ندى الليل . . » فهو

(١) أنس داود « حبيبتي والمدينة الحزينة » ص ٦٩ . وانظر - عبده بدوي « الحب والموت » ص ١٤ .

يريد هوى مشبوباً مثل هذا الهوى ، ويتمنى حبيبة مشوقة كتلك الحبيبة ، وإن كان لا يجد في الحياة سوى أطفال يحمل لهم مشاعر الأبوة وحنانها . .

٢- البناء : قد ذكرنا أن للدكتور أنى شادى محاولات تجريبية كثيرة في الشعر . . ومن ذلك محاولة الاستفادة ببعض أوزان الزجل ليكتسب الشعر عن طريق هذه الأوزان ما في الزجل من خفة ، ورقة روح^(١) ، ومن ذلك :

يا مصر يا وطنى الباكي فى الأملاك
لم بكاك ونجسواك هل عاداك
إلا بنوك وأهلوك

الدهر لم يذنب يوماً مهما أدمى
ذنباً نرى فيه الظلما ناراً ودماً
كالذنب من لهو بنيك^(٢)

وقد حاول كامل أيوب الاستمرار في هذه الاستفادة . . منتقلاً من الاستفادة الجزئية في الوزن التي وجدناها عند أنى شادى ، إلى اكتشاف عناصر التكوين الدرامى للأغنية الشعبية وللموال ، ومحاولة إثراء القصيدة بالمرددات الريفية ، واستخدام لغتها الفنية العميقة الدلالة :

العود جف

وكان ذات يوم يطرح الرمان

والحد ورد ذلك الزمان جف

لم يبق غير الوهم والأشجان^(٣)

(١) انظر مجلة أبولو - عدد أكتوبر ١٩٣٤ - ص ٢٧٦ .

(٢) قصيدة طفلة . ص ٨٣ من ديوانه « الشعلة » .

(٣) الطوفان والمدينة السمراء . ص ١٠٤ وانظر ص ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٥ .

غير أن هذه المحاولات في الاستفادة من البناء الفني للتراث الشعبي ما تزال في حاجة إلى الصقل ، واكتشاف عناصر الإثراء لشعرنا في هذا التراث الضخم ، لأن بعض الشعراء قد أساءوا فهم مثل هذه الاستفادة . حين شحنوا قصائدهم بالسداجة ونقل الواقع نقلاً حرفياً ، أو نقل التعبيرات الشعبية . .

وأخيراً : فلعل هذه المرحلة منذ تلمس العناصر المشابهة للأساطير في القصيدة الشعرية ، إلى تلمس استخدام الأسطورة : . إشارة ورمزاً ونموذجاً . وحكاية . . إلى تلمس ظواهر ثانوية في هذه الاستفادة من البناء . والنظير الأسطوري المتوارى تحت صفحة القصيدة . .

لعل هذه المرحلة قد أوفت بنا على تفهم هذه الظاهرة في القصيدة الشعرية . لنفرغ في الفصل التالي لاستفادة مسرحياتنا الشعرية من الأساطير . .

الفصل السادس

الأسطورة في المسرحية الشعرية

تمهيد : مسرحنا الشعري :

منذ المشاهد الحوارية التي كان يمثلها الكهنة أمام ساحات المعابد في مصر القديمة والتي كانت تستمد موضوعاتها من العقائد والأساطير ، وبخاصة أسطورة الإله المعذب أوزيريس وزوجه الوالهة إيزيس . . ظلت صلة الفن المسرحي بعالم الأسطورة مستمرة عبر الزمن . . فكان المسرح الإغريقي يرى في الأساطير منبعه الثري حتى لقد قيل عن أشهر كتابه إنهم كانوا يقتاتون من مائدة هوميروس . . أو يعيشون على فتاة مائدته . .

وعبر التاريخ الأدبي ظل المسرحيون ينظرون إلى الأساطير ، وإلى الحكايات الشعبية نظرتهم إلى مصدر هام يستمدون منه الهيكل والأحداث والمغزى أو يطورون بعض ذلك ، ويثثون داخل الهيكل المتوارث ما شاءوا من غايات . . .

وحين التفتنا إلى ذلك الفن ، وكان علينا أن نشارك في إنتاجه ، كانت « أهل الكهف » و « بجماليون » و « أوديب » لتوفيق الحكيم ولباكثر سيرا على طريق عالمي مهيد ، واحتذاء لتقليد مسرحي أصيل . .

وقد ذكرنا صلة الأسطورة بالحكاية الشعبية ، وذوبان الفروق بينهما في نظر الدارسين ، وفي نظر الأدب الذي يستلهمهما ، حتى يمتزجا منذ بواكير ذلك الأدب في إلياذة هوميروس . .

كما ذكرنا محاولة استلهام تراثنا الشعبي في أعمال مسرحية شعرية لدى خايل قباني ، وعلى أنور ومحمد عبد المطلب وغيرهم ممن سبقوا شوقي . .

لكن شوقي كان هو بداية التأصيل لهذا الفن في شعرنا المعاصر . . بما لديه من
موهبة شعرية ، وثقافة واسعة وبما في مسرحياته من نضوج واكتمال . .

ولشوقي مجموعة من المسرحيات الشعرية ، يدور بعضها حول التاريخ
المصري القديم والحديث - مصرع كليوباترا ، قبيز ، على بك الكبير -
وتستقى مجنون ليلى وعنتره من الحكايات الشعبية التي نسجها الخيال العربي
حول حب قيس بن الملوخ لابنة عمه ليلى وتغانيه في هذا الحب ، وحول
سيرة عنتره وبطلته . . وهناك نواة تاريخية لهاتين السيرتين ، غير أن الخيال
العام قد أضاف الكثير من الأحداث هنا وهناك حتى كادت أن تغيب النواة
التاريخية عن أعين المؤرخين . . ثم كان شوقي فناناً يبحث عن الطريف
والخارق أحياناً ، ويبحث عن الممكن والمعقول أحياناً أخرى ، ويجدل من
الحقيقة والخيال معاً مسرحه الفني ، ليث من خلال الشخصيات والأحداث
رسائله الفكرية . . ونحن هنا نعرض لمسرحيتي شوقي « مجنون ليلى » و
« عنتره » من زاوية المادة الأسطورية التي صيغ منها ، وكيف وظف شوقي
هذه المادة في بناء مسرحيته . . مغضين عن المسرحيات الأخرى مع أن فيها
جزءاً من الخيال الشعبي وأساطيره : كاعتماده في قبيز على رواية سمعها
هيرودوت من أفواه بعض المصريين ، تغزو أسباب غزو الفرس لمصر إلى
أن ملك مصر أبى أن يزوج قبيز ابنته ، فشن هذه الحملة انتقاماً^(١) ،
متجاوزاً السبب التاريخي المعروف وهو الصراع بين امبراطوريتي الفرس
واليونان وما في الاستيلاء على مصر من قوة لأحد الفريقين ، وإضعاف

(١) انظر : أحمد شوقي « قبيز » ص ١٣ وما بعدها . وانظر : د . محمد مندور

« الادب وفنونه » ص ٨٦ .

لآخر ، وبخاصة إذا كان ذلك الآخر هو اليونان الذين كانوا يجدون في مصر المورد الأكبر لقمحهم . . فان اتخاذ شوقي لهذا العنصر الأسطوري — كجزء من الحكايات الشعبية — لا يخرج بالمرحلية في أشخصها وأحداثها عن الإطار التاريخي العام .

وتابع شوقي الشاعر عزيز أباطة ، فتعددت مسرحياته كما تعددت موضوعاتها وتنوعت مصادرها ، فن مسرحيات تدور حول الأساطير الأدبية والشعبية ، كـ «مسرحتيه» «قيس ولبنى» و «شهریار» . . ومن مسرحيات تستقي أحداثها من التاريخ ، وتدور حول فترات هامة ، وشخصيات نادرة ، وأحداث عاصفة في ماضينا العربي ، كـ «مسرحياته عن العباسة والناصر وشجرة الدر» : أو مسرحيات تستلهم الواقع الاجتماعي وتحاول أن تمس قضاياها ، كـ «مسرحتيه» «أوراق الحريف» . . وقد استطاع عزيز أباطة أن يكون معلماً هاماً من معالم مسرحنا الشعري ، لا يستطيع الدارس أن يغض الطرف عنه . فلئن أعجب بشوقي ، وتأثر خطاه ، وحافظ — مثله — على القيم الموروثة في الشعر العربي ، وجاراه في التمسك بسلاسة اللغة ، وجزالة الأسلوب . وعمق البصر بمفردات العربية ، واتساع قاموسها ، والعودة بالأسلوب الشعري إلى عهود ازدهارها نسجاً على منوال البحترى وأبي نواس ، ومن لف لف لنهم في الاحتفال بنصاعة البيان ووضوح الفكرة ، وحرص على الجرس الموسيقي . وإيقاع القافية . . وتابع شوقي في الابتعاد عما دخل الأسلوب الشعري من تطورات في نتاج الذين تأثروا بالرومانتيكية الغربية ، وبالرمزية . وتوظيف الأسطورة في إثراء النسيج الشعري لقصائده ، كما مائل «شوقياً» في التكوين النفسي ، فظلت عاطفة كل منهما تحمل الكثير من وقار الأقدمين . وصنماء رؤيتهم للحياة وللأشياء . . لكن كان عزيز أباطة نظيراً لشوقي في كل هذه المناحي الفنية والنفسية ، فلعل في دراسة نتاجه

الشعري الضخم ما يوضح عناصر تفرد ، وأصالة شخصيته ، وإضافته الحقيقية إلى شعرنا المعاصر . . ولو أن باحثاً كبيراً انتهى من بحث هذا النتاج الشعري نهاية قائمة حين قال : « وإن كنا في النهاية نود أن لو عاد شاعرنا إلى مجال الشعر الغنائي الذي أطر بنا في ديوان « أنات حائرة » لكي يترك المسرح للناثرين^(١) . . وقد يقال إن هذه العبارة تشي بأن الناقد ليس من أنصار المسرح الشعري جملة ، وهو موقف الدكتور طه حسين مثلاً^(٢) . وليس تعزيز أباطه في ذلك حيلة ، غير أن الناقد قد سبق له في نفس الكتاب أن عبر عن رأيه جملة في المسرح الشعري ، وقبوله له إن كان المؤلف على حظ من الأصالة والإبداع ، حين قال :

« فنحن لا نرى ضيراً في أن يستخدم الأستاذ عزيز أباطه وأحمد شوقي أو غيرهما الشعر وسيلة للأداء ، كما استخدمه من قبل عمالقة أحسنوا استخدامه على نحو رائع^(٣) » .

وعلى كل فإن استقاء عزيز أباطه مادة مسرحيته « قيس ولبنى » و « شهباز » من الأساطير . . مما يهم بحثنا هذا ، ويفرض علينا أن نعرض لكل منهما بالتفصيل :

وبالإضافة إلى شوقي وعزيز أباطه كان الشاعر على محمود طه والشاعر سعيد عقل يحاول كل منهما أن يرد هذا المورد . . فاستلهم المهندس أسطورة فرعونية « أغنية الرياح الأربع » واستلهم عقل أسطورة فينيقية عن إيروب وزوس وقدموس . . غير أن النتاج الشعري ما لبث أن أسلم زمامه للقصيد الغنائية حيناً من الزمن . . ولم يترد إلى محاولة « المسرحية » إلا منذ

(١) د . محمد مندور « مسرحيات عزيز أباطه ص ٧٨ .

(٢) عزيز أباطه « مسرح الشعر » ص ٦٤٧ مقدمة د . طه حسين لمسرحية « غروب الاندلس »

(٣) د . محمد مندور « مسرحيات » عزيز أباطه ص ٣١ وانظر أيضاً ص ٦١ .

سنوات قلائل حين نشط عبد الرحمن الشرقاوى فى متابعة معاركنا السياسية والاجتماعية فى مسرحيات شعرية ، يغلب على أسلوبها طابع النثر .

ثم كانت المحاولة الجادة العميقة « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، تلتهامحولات أخرى للشاعر نفسه . . ولطائفة من الشعراء الذين يتأثرون خطاه . . ومن أبرزهم محمد مهران السيد فى مسرحيته « الحربة والسهم » ومحمد إبراهيم أبو سنه فى مسرحيته عن « حمزة العرب »^(١) .

أما مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور فلا تصدر عن الأساطير وقد أسلفنا أن الشاعر المعاصر قد يجد فى شخصية تاريخية كالحلاج مادة أسطورية لأنها قد ارتبطت فى المتوارث عنها بحكايات شعبية كثيرة ، وتزايدت تخرج بها من إطار الواقع المسلم به ، وتقف بها فى دائرة بين الواقع والخيال . . وقد تناولنا - من هذه الوجهة - قصيدة البياتى عن « الحلاج » واعتبرنا الحلاج واحداً من النماذج الفنية الأسطورية التى استلهمها الشعراء المعاصرون . .

غير أن صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « مأساة الحلاج » قد عاد بالحلاج إلى واقعه الاجتماعى ، وربطه بمشكلات وقضايا واقعية ، وجعل له آماداً من الأحداث والوقائع تخرج به عن ذلك الغموض الذى يشيع حوله فيما تروى عنه الأخبار المتوارثة فلم يعد فى هذه المسرحية شخصاً أسطورياً بقدر ما أصبح موجوداً تاريخياً . .

ومعنى هذا أننا سنتناول فى هذا الفصل مسرحيتى شوقى : مجنون ليلى ، وعنترة . ومسرحيتى عزيز : قيس ولبنى ، وشهريار . ومسرحية سعيد عقل « قدموس » ومسرحية على محمود طه « أغنية الرياح الأربع » .

(١) لم تطبع بعد هاتان المسرحيتان ، ولذلك لن نتناولهما فى هذه الدراسة .

لعل تناولنا لهذه المسرحيات كاشفين عن المادة الأسطورية والتأثرات الفنية التي صدرت عنها ، وعن مدى جهد الشاعر المعاصر في صياغة هذه المادة ، وتشكيل بناء المسرحية الفنية بأحداثه وأشخاصه ومواقفه من خلالها ، لعل ذلك يعطى للقارئ صورة كافية من وجهة نظرنا في استخدام شعرائنا المعاصرين للأساطير في مسرحياتهم يستطيع أن يتلمس طريقه فيما فاتنا من مسرحيات . . . حيث أن هذه الدراسة — كما أسلفنا — تعرض لبعض النماذج المصطفاة فحسب من نتاجنا الشعرى وتقوم على الانتقاء لا على الحصر والإحصاء . . .

وفيا لى نعرض لكل مسرحية من هذه المسرحيات :

١- مجنون ليلى :

(أ) فى الأغانى عن مجنون ليلى . . يقول أبو الفرج : من الناس من أثبت وجوده ، ومن الناس من لم يثبت ثم أورد اختلاف المتبينين نه فى اسمه وفى قبيلته ، كما أورد روايات المنكرين لوجوده ، ونسبته إلى أحاديث الرواة ، وتزايدت الموضوعات . . ثم أفاض — كعادته — فى ذكر كل ما يتصل بأخباره وأشعاره ، وما كان يدور فى البيئة العربية فى العصر الأموى عن حبه لليلى ، وصلاته بأهله وأهلها ، وموقف المجتمع منه . . وغير ذلك مما استفاضة به الروايات المجهولة التى يوردها صاحب الأغانى بصيغة : وقيل . . وروى . . مما يجعلها جزءاً من حصاد الحكايات الشعبية التى تنمو بالتثقل من رواية إلى رواية ، دون رعاية لحقائق التاريخ . مع عدم الإخلال — فى الأعم الأغلب — بممكنات الواقع الإنسانى . . .

ومن هنا تصبح صلاتها واضحة بالاستثمار الفنى المعاصر . . حيث يجد الشاعر بين يديه مادة يستطيع أن يتخير منها ما شاء ، وأن يزيد فيها من العناصر والأحداث ما يخدم عمله الفنى ، وأن يضع لها من التصميم الروائى ما يخدم بناءه الفنى . . .

وقد اختار شوقى اسم قيس من بين الأسماء العديدة التى قيل إن أصحابها قد لقبوا بمجنون ليلى . . واختار أن يكون من بنى عامر ، وأن تكون ليلى ابنة عمه ، ورفيقة صباه ، واختار الرواية التى ذهبت إلى أن حرمانه من ليلى هو الذى أصابه بالخلل وتركه هائماً فى الصحراء ، وأن سبب هذا الحرمان رعاية أبىها لتقاليد البادية التى تأبى أن تزوج فتاة من شاعر شبب بها . .

كما اختار فى تضاعيف المسرحية كثيراً من الأخبار الأخرى . . . كالتقائه بأمر الصدقات ، وتشفعه له عند والد ليلى ، وذهابه إلى مكة ، وتعلقه بأستار الكعبة ، وطلبه المزيد من حب ليلى . .

ثم استعان بما يعرف عن الصراع السياسى فى ذلك العصر ، وتوزع الناس بين هوى الحسين ، والولاء ليزيد ، وبما يعرف من عادات القوم فى الرحيل وفى التطبيب وبما كان يشيع بينهم من أساطير عن الجن . . ليقم من كل ذلك دعائم مجتمع البادية فى العصر الأموى الذى تتحرك فيه قصة هذا الهوى الخالد . .

(ب) وفى الفصل الأول من مجنون ليلى يحاول شوقى أن يشف حواراً بين بشر وليلى عن اتجاهات السياسة فى ذلك الحين ، وتوزع الناس بين الولاء للحسين عن رضى واقتناع ، وولائهم ليزيد ابن معاوية عن رهبة وتخوف ، حتى ليغدو قول بشر :

أحب الحسين ولكنمنا لسانى عليه وقلبي معه^(١)

من شعارات ذلك العصر . . الشائعة فى سلوك الولاة والأتباع . . ثم
يجسم لنا فى هذا الفصل حرص القبائل العربية على كتمان الحب ، وحرمان
من يفتضح حبه من الزواج من تعلقها قلبه اتقاء لقالة السوء :

ومن سنة اليد نفص الأكف من العاشقين إذا شبيبوا

وكان فى شعر قيس إشهار لحبه لىلى ، ومن ثم قامت العقبات فى طريق
زواجهما وبدأ رحلة العذاب التى تكتوى لىلى بنارهامشيرة إلى أن قيس^(٢) قد
أحجبها بأشعاره

صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغيل ماذا كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما بيننا سلام وود بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه ومضى شأنه وسرت لشأنى^(٣)

ثم عرج شوقى فى الفصل الثانى على بعض العادات العربية ، وقدم لنا
دور « العراف » فى القبيلة ، وكيف يستطلع الغيب لها ، ويطب للعصى
من أمراضها ، وقد أمر أن تذبح شاة وينزع قلبها ، ثم تشوى وتقدم إلى قيس
بعد أن يرقى عليها بعزائم ، لتكون سخرية قيس بهذه النصيحة الطيبة سخرية
مريرة حين يقول :

وشاة بلا قلب يدأوننى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب^(٤)

(١) مجنون لىلى - ص ٨ ط مؤسسة فن الطباعة .

(٢) تختار هنا إيراد الأسماء على الحكاية .

(٣) ص ١٨

(٤) ص ٣٧

واستكمالاً للحديث عن العادات ، نورد أنه في الفصل الثالث (ص ٦٩) أشار إلى عادة التكبير في أذن المغنى عليه ، التماساً لإفاقة ببركة الأذان ، وتلك من الأوهام العامة الشائعة حتى اليوم ، وخلع القادم إلى خيمة سيد مفضل حدائيه ، وسعيه حافياً تكريماً له . . وإن كان ابن عوف فعل ذلك نظيراً لفعل الحسين بن علي حين ذهب للاستشفاع لقيس - آخر - عند والد لبنى :

الحسين انتعل السرب إلى والد لبنى
فرآه حافياً فنى ساحة الدار فجنا .
قال : لا أملك يا ابن المصطفى بنتاً ولا ابناً
أنت في الدار أمير فيما شئت فرنا

وقدم لنا شوقى - في الفصل الثانى - صورة للحداء العربى كما يتخيله ، فعبّر المسافات الشاسعة في الصحراء العربية ، كان لا بد أن يوجد من يحدى القوافل بغنائه ، ترويحاً عن الناس ، وتنشيطاً للابل ، وشوقى يجعل القافلة التى أورد حداءها ثقل الحسين بن النبى فى طريقه ليثرب ، ومن ثم فهى قافلة روحانية كانت جديرة بأن تشيع الأمل والرجاء فى جوانح قيس الأليمة (١) .
ثم يلم شوقى بأطراف من الروايات العربية عن قيس ، وكيف ذهبوا به إلى مكة ليشفى من لاعج الحب ، فسأل الله مزيداً من هذا الحب .

وفي الفصل الثالث يقدم لنا شوقى صورة من النعرة العربية عندما تتنادى القبيلة ضد ما تظنه مساساً بالعفاف والشرف . فتكتل مسلحة أمام عودة

(١) لم يستغل شوقى هذه الدلالة ؛ بل جعلى الركب لا يشغل بال قيس ، ولا يوقظ له فكراً ، وترك تخصيصه الركب بأنه ركب الحسين بلا مسوغ ، ما دام لم يؤثر فى تشكيل الموقف المسرحى . انظر ص ٤١ - ٤٥ .

قيس إلى ديار القبيلة في حمى ابن عوف ، ثم صورة من حفاظ ليلي على
التقاليد ، ومراعاة أعراف القبيلة :

نصون القديم ونرعى الرميم ونعطى التقاليد ما توجب

وتم المأساة برفض ليلي الزواج من قيس ، انصياعاً لمنطق التقاليد ،
واحتجاجاً على قيس حين خرق هذه التقاليد :

ولكن أترضى حمجاني يزال وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر في الأرض من حوله
يميناً لقيت الأمرين من حماقة قيس ومن جهله
فضحت به في شعاب الحجاز وفي حزن نجد وفي سهله^(١)

وترضى بورد بعلا لها نزولا على رغبة أبيها . ثم هي بعد ذلك الشقية ،
الأيمة بهذا الاختيار ، حتى لقد ظنته ضرباً من ضروب الوسائس والهديان . .
وليلي لذلك شخصية ثرية بصراعها النفسى ، فهي محبة لقيس ، حدة عليه ،
مستشفعة له عند والدها ، مقرة له بحقه في الزواج منها ، راوية لشعره بين
لدهاتها ، غير أنها خائفة على والدها من التقاليد التي لا مسوغ لها من عقل
ولا من شرع ، والتي لا تستسلم لها إلا اتقاء لما تجلبه على أسرته من شر . . .
وهي لذلك في صراع دائم مع ما تؤمن به من حق لها ولحبيبها ، ومع ما توجبها
التقاليد من ولاء . . وهي حين تنصر للواجب القبلى ، تنصر لشيء لا تؤمن
به في قرارة نفسها ، ولا ترى له فضلاً من رعاية ، ومن ثم تسقط صريعة
الوسائس ، وصريعة الداء الذى يفضي بها إلى الموت . . وهذا الصراع
النفسى ، ولو أنه « يظل خارجياً تخضع ليلي فيه دون أن تتجاوب داخلياً معه

« قد أكسب شخصية ليلي كثيراً من الحيوية إذا قيست بشخصية قيس فيها.. (١)

ويتسع الفصل الرابع لشوقي ليجول جولة واسعة - تحدث هوة في البناء المسرحي - بين رواسب الاعتقادات الجاهلية في عوالم الجن ، وصلتها بعالم الإنس ، وقيامها بالإلهام للشعراء ، فقد عقد المنظر الأول من هذا الفصل في قرية من قرى الجن ، وأورد شذرات من أحاديثها ولهوها ، ثم حين يحدثهم جنى عن الشاعر قيس الذى يملئ عليه شعره في ليلي ، يتضح أنه مشهور في عالم الجن شهرته في عالم الإنسان وكأنما الكون كله يصنف إلى شعره وإلى حكاية حبه :

الشاعر الذى سحر والساحر الذى شعر
حنجرة لنا وتر منها وللانس وتر (٢)

وأخيراً يمر بهم قيس وهو ضارب بوجهه في الصحراء على غير هدى ، وينبتنا شوقي بتأفف عالم الجن من رائحة الإنسان وفكرة حضوره بينهم بمثل ما يتأفف عالم الإنسان أو ينزعج من فكرة حضور الجنى . . وكيف أن الإنسان - في رأى واحد من الجن - أحياناً ، يكون أنكى وأكثر شراً مما يزعمه من الشرور والآثام في بنى الجن :

وكم من متعوذ بالله منا تعوذ الأرض منه والسماء (٣) .

ثم يشير شوقي - على لسان الجن - إلى ما يشيع في التراث الشعبي من بناء الجن لكل عظيمة من المعابد والمدن . . كبنائهم لهيكل سليمان ، ومدينة

(١) انظر د. محمد غنيمي هلال « دور الأدب المقارن » ص ٥٨ .

(٢) ص ٨٢ .

(٣) ص ٨٣ .

تدمر الكبري ، ثم ما كان جزاؤهم من سليمان إلا السجن الذي لا فكاك منه
تحت الماء وفي جوف القمام . .

وأخيراً يهل عليهم قيس ، فيحيطون به ، ويتصايحون عليه . . ويحار
قيس : هل تلك أضغاث أحلام ، أم تخطيط أفكار وأوهام ؛ ويصف شوقي
— من خلال قيس — أجسامهم ومنظرهم وقرينهم وبعض متاعهم . . ثم
يتأوتى « الأموى » (شيطان شعره) وقد حدثه أبوه عنه ، وأحسه ديبه في
أعطاف نفسه ، ولكنه لم يره قبل ذلك . . يناوشه الأموى بانشاد شعر كان
قيس قد عمله لساعته ولم يذعه بعد في الناس ، فيستغرب قيس . . كيف
أتيح له أن يستمع لهذا الشعر ، وهو بعد لم يذع ، وكيف تأتى له أن يذعه
جملة ، وينشده في جراءة كأنه من شعره وليس من شعر قيس . . وأخيراً
يهتدى قيس إلى أنه أمام شيطانه « الأموى » وجهاً لوجه :

ما أنت إلا صورة في عصبي مصوره
أو عبث لو كان عقلي حاضرا لأنكره
(ص ٩١)

وهو تحليل علمي لطيف من شوقي لظاهرة الإلهام الشعري ، وأنها لون
من ألوان المشاعر الكامنة في النفس ، تنطلق جملة — في ساعة تهن الحدود
فيها بين الوعي واللاوعي — أنها من عالم بائن ومستعل على البشر ، وأنها
وحي يوحى . .

ويوقع « الأموى » قيساً في اختبار قاس ، حين يجعله يجرب الشعر
متخلياً عنه ، فيخلط قيس في كلمات مترنحة بعيدة عن النسق الشعري ، تثير
ضحك الجن ، كما تثير عجب قيس وسخطه ، وما يلبث أن يعتزف بسلطة
شيطان شعره (قوى الإلهام الفني) :

أنت على مشاعرى وشعرى المسيطر
 إن غبت غاب خاطرى وإن حضرت يحضر
 (٩٥)

ثم يستهدى به قيس إلى ديار ليلي فيهديه . . وكأن شوقى يجعل نقوى
 الخدس فى النفوس الصافية قدرة على الوصول إلى غاية القصد ، ويتقن
 الصواب . . غير أن السياق الواقعى للأحداث قبل وبعد هذا المنظر جعله
 « تمهيداً ضعيفاً من الناحية الفنية »^(١) وجعل ضرورته من الناحية المسرحية
 غير واضحة . .

وفى المنظر الثانى — من هذا الفصل — يصل شوقى إلى أضعف أجزاء
 مسرحيته إقناعاً ، حيث يصل إلى ديار ليلي المتزوجة من ورد ، ويكون ورد
 هو أول من يلقاه . . يسخر منه قيس فيأين له ورد ، ويسأله سؤالاً ساذجاً
 فى موضعه :

بربك هل ضمنت إليك ليلي قبيل الصبح أو قبلت فراها
 الخ : هـ (٨٩)

وواضح أن البيتين من شعر قيس كما تحكى الروايات ، وإنما قلنا ساذجاً
 لأنه من المعقول أن يشد قيس ذلك فى بعض شعره ، وهو يتخيل — فى تحرق
 وغضب — لذائذ الوصول التى ينعم بها ورد مع ليلي ، أما أن يسأله فذلك
 شئ بعيد عن السياق الطبيعى للأمر « وخصوصاً فى تلك البيئات البدوية
 المتحرجة . . ثم يغالى شوقى فى البعد عن منطق البيئة ، حين يحكى لنا أن وردا
 قد قاد قيساً إلى ليلي ، وجمع بينهما ، ثم تركهما ليخلو لهما حديث الذكريات . .
 وفى هذا مناقضة منطقية لسيرورة الأحداث وتصاعدها الطبيعى ، فما قدمه

شوقى عن مدى عنف التقاليد وضرورتها وخضوعهم خضوعاً لا مفر منه لمقتضياتها ، يتناقض تناقضاً تاماً مع هذا التسامح الذى بدا من ورد^(١) ، ويتناقض هذا الموقف الرخو ما عرف عن العرب من غيرة على الحرمات . . وليس فى سياق الحكاية أو فيما أكده شوقى من عفاف ليلي ، ومن طهارة هذا اللقاء ، ما يسوغه كحدث مسرحى ، فى مسرحية تقوم أساساً على عنف التقاليد وضرورتها . . ثم يمحى البناء المسرحى إلى تهاويه الأخير حين تزعم ليلي أن الداء قد برح بها ، وحين نفاجاً فى الفصل الخامس بقبرها ، ووالدها وزوجها يتلقيان العزاء فيها ، وما يكاد يبلغ قيساً نبؤها حتى تأخذه سكرات الموت إلى أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، وهو يتساءل :

هل أسى الموت جراحينا وهل قرب الدار ، وهل لم الشتات ؟

(١٣٤)

وما يحفل به هذا الفصل — كما فى الفصول السابقة — من قطع غنائية ، بلغ فيها شوقى الغاية من الروعة والجمال ، كذلك المقطوعة الخالدة عن جبل التوباد ، فإن هذا الفصل والسابق له ، يعوقان الحركة الدرامية فى المسرحية عن بلوغ غايتها . ويعودان بها إلى جو الحكايات الشعبية قبل أن تتطور إلى بناء مسرحى محكم . .

(ح) والذى يعيننا هنا أن شوقى قد استقى أحداث هذه المسرحية من الحكايات الشعبية المنسوجة حول قيس العامرى لابنة عمه ليلي — ولو أنه ترك من الأخبار ما كان يغنى المسرحية ويجعلها أقوى وأكثر حياة^(٢) وأنه وشح هذه الحكايات بما عرف عن العرب من عادات وخرافات وأساطير ،

(١) كان موقف ورد هنا مثار إعجاب ندى الأستاذ المرحوم الدكتور غنيمي هلال ، ونحن نخافه بما أوردنا . انظر كتابه السابق ص ٦٨ .

(٢) د. غنيمي « دور الأدب المقارن » ص ٦٠ .

وبخاصة تجسد عالم الجن في خيالهم ، وآثاره في حياتهم ، وقيامه بالإلهام لشعرائهم . .

والملاحظ أن مضامين شوقي كانت قريبة الغور ، وأنه لم يستغل تلك المادة الأسطورية استغلالاً جيداً ، فبالإضافة إلى التناقض الواضح بين تقديس العادات في بداية المسرحية ، ثم الارتداد عنها في نهايتها ، وإقحام الفصل الخاص بالجن دون صهره في الكيان الفني للمسرحية^(١) ، والتقاط الجوانب السلبية في شخصية قيس ، وشخصية ليلى ، والانهاء بموت الحبيبين على نحو لا مسوغ له . . كما نرى من المسوغات في مطاردة القدر - مثلاً - لأبطال التراجيديات اليونانية العظيمة ، جزاء وفاقاً لتطور الأحداث بهم ، ومطاردة لأنواع من الشرور والمآثم ارتكبوها أو تورطوا في ارتكابها في حياتهم ، فالبطل يحمل في داخله بذرة انهياره ، التي تنمو رويداً رويداً ، حتى لا يكون دماره النهائي فجائياً ، بل تدريجياً طبيعياً من الأسباب إلى النتائج ، ومساراً له منطقته الخاص من الفعل إلى الانسحاق تحت وطأة هذا الفعل ذاته . . . وما كان موت قيس كهذه النهاية الرهيبة في « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ، وفي « أجا ممنون » « لأسخيلوس » ، أو ذلك الانتحار الفاجع في « روميو وجوليت » لشكسبير .

إن جوليت نائمة هنا ، وجمالها
يجعل للنور في هذه القبة عيداً مقياً
ما أكثر ما نجد الناس السعادة ساعة الموت

(١) للأستاذ عمر الدسوقي ملاحظة قيمة عن ظهور الجن على المسرح في هذا الفصل قبل ظهور قيس ، ويرى أنه كان من المستحسن أن يظهر قيس أولاً ، ضالاً بالبليداء ثم تظهر هذه الأشياء والجن كأنها أوهامه وقد تجسدت ، انظر « المسرحية ص ٣٣ » وما بعدها . ط ٣ دار الفكر العربي .

ما بالك لا تزالين رائعة الجمال .
 ترى أيمكن أن يذهب بي الظن
 إلى أن الموت المحرد عاشق لك
 فهذا الوحش التحيل البشع
 يمسك بك هنا ليكون لك خليلاً
 إني ، مخافة هذا الظن ، سأظل معك ،
 ولن أفارق أبداً هذا القصر
 قصر الليل المظلم ، هنا ، هنا ، سأقيم
 . . والآن أشرب على حبي . . أيها الصيقل الأمين
 إن عقابرك . لسريعة المفعول . . فهذا أنذا أموت (١)

بل كان موت قيس وليلى موتاً تاريخياً ، كأن على الشاعر حين أرخ
 لوجودهم أن يترصد موتهم ، أما الموت الفني فهو ذلك الذي تدفع إليه
 أحداث المسرحية ، وتتصاعد به المواقف ، وينتهي نهاية فاجعة تثير الشفقة
 والخوف في نفس القارئ والمشهد .

ومن ثم ظلت المسرحية — جملة — في حدود الغنائية العذبة للشعر الذي

(١) انظر : د. شكرى عياد « البطل في الأدب والأساطير » ص ٦٨ ، ٦٩ ، ١٥٥
 وانظر : أسخيلوس « أجاممنون » ترجمة وتقديم د. لويس عوض ، وانظر : روميو وجولييت
 — مسرحيات شكسبير المجلد الخامس ، ترجمة مؤنس طه حسين ، دار المعارف بمصر ، وقد
 قصدنا باقتباس هذا النص إيضاح الدوافع النفسية العميقة عند روميو التي دفعت به إلى الانتحار
 وكيف كان يرى أن جمال جولييت يجعل للنور في هذه القبة عيداً مقبلاً ، كما يرى ساعة الموت
 سيئة لأنها تقربه منها ثم تتدرج به الخواطر حتى يكون طبيعياً من الوجهة النفسية أن يتناول
 كأسه الأخيرة . . وفي تضاعيف مسرحية شكسبير ما يجعل هذه النهاية نمواً طبيعياً وتطوراً فنياً
 صادقاً لنفسية روميو .

دار به الرواة عن قيس وليلى ، وقيس ولبنى ، وغيرهم من عشاق العرب ، ومعاميد البادية . . أضاف له شوقي نسفاً من القصص ، وأجرى خلاله لوناً من ألوان الحوار ذى الطابع الغنائى لا الدرامى فى مجمله ، ونفث فيه — أخيراً — من روحه الشاعرة مقطوعات من أعذب ما غناه من شعر — سجا الليل ص ٢١ ، مناد دعا ليلي ص ٤٦ . جيل التوباد ص ١٢٠ — ولكنه لم يوظف ما استقاه من حكايات وأساطير فى بناء المسرحية بناء متكاملًا . . تجعل منها وثيقة نفسية للعقيلة العربية ، والحياة العربية فى ذلك الحين . كاشفاً عن العناصر الحالدة والعناصر المؤقتة فى تكوينها ، أو تجعل منها مرآة تتخيل فيها صورة من عصرنا وهمومه فيما كان يرى شوقي . . وهذا هو الخدع — فى الحقيقة — من أن يكرر الشاعر المعاصر لتراث قومه وأساطيرهم ، حيث يريد أن يكشف عن عناصر الاستمرار فى شخصيتهم . أو عوامل التأخر فى حياتهم . . ولذلك فانه يصطنع من الأحداث والأشخاص ما يكون فى مستوى الرموز الفنية التى تشف عن أكثر من معنى فى تناغم وتواصل يصل بالعمل الفنى إلى وحدته المتكاملة ، وإلى قمة تأثيره فى نفسية القارئ . .

فالشاعر يلجأ إلى التراث . . لاليتقط أحداثاً برمتها ، فلا يكون له فضلى فى تقديمها سوى الصياغة والتنسيق . . بل ليعيد النظرة إلى التراث . . إلى الواقع الانسانى للأمة ، ورصيدها الحضارى من خلال هذا التراث . . ومع أننا نرى أن شوقي لم يكن موفقاً فى مسرحيته فى اتخاذ هذا الموقف من الواقع والتاريخ . . فان بعض الدارسين قد رأى أن شوقي « لم يهمل ما يفيد موضوعه من الأساطير التى نسجت حول هذه القصة ، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية فى روعة مشاهدتها ، ونمو أحداثها . والتعبير عن نفوس أبطالها ، وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ، مختاراً من هذه وتلك مسرحية شعرية ، موضوعها الحب العنيف واصطدامه بالتقاليد ، وسقوط

البطلين شهيدين لهذا الحب ، وتلك التقاليد : . وكان هدف المؤلف من هذه المسرحية هو الاشادة بالنيل العربي والتغنى بسمو العرب . وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبيل العواطف ، أو من أجل رعاية التقاليد . كما حدث لقيس ، وكما جرى لليلي ^(١) . .

ونظرنا إلى الهدف . . تختلف عن هذه النظرة . . فأى نيل عربي أشاد به شوقي وأى نبيل - أصلا - في تلك التقاليد العمياء التي لم يدن لها بالطاعة غير والدليل في غير إيمان بها ^(٢) . ثم انسأقت ليل تبعا - درءا للعار عن أبيها - بينما نرى في جانب المعارضة لهذه التقاليد جماعة من المستنيرين يحاولون أن يشنوا والد ليلي عن رأيه ، ومنهم أبو عوف أمير الصدقات وعامل الخليفة . ومن هؤلاء الذين قاوموا هذه التقاليد حيث وجدت الحسين بن علي . . فلم تكن هذه التقاليد رشيدة في عرف جميع معاصريه ، وليست رشيدة في أى مقياس من مقاييسنا المعاصرة . . ولذلك لا نرى فضلا لشوقي إلا ما ذكرناه : صياغة بعض الحكايات ، وترتيبها ، وإنشاء مقطوعات من أعذب الأشعار الغنائية . أما الهدف ككل فانه ضائع في ثنايا اختلال البناء المسرحي ، وفي فقدان « الرواية المعاصرة » التي تغير في التراث ، وتعيد تقييمه ، وتنير من خلاله النظرة إلى حياتنا . .

٢- عنبرة :

في عنبرة كان أمام شوقي حكايات إخبارية كثيرة في كتبنا الأدبية والتاريخية ، وشاعر له شخصيته الفنية في شعره . وله مكانته بين شعراء عصره ، كواحد من أصحاب المعلقات ، ثم سيرة شعبية تصور عنبرة بين

(١) د. أحمد هيكل « الأدب القصصي والمسرحية في مصر » ص ٣٣٠ .

(٢) أخاف الناس في أمري وأخشى القلب في أمرك

وكم داريت يا ليسلى وكم مهدت من عنرك (ص ٣١)

الواقع والأسطورة .. وتتناوله من خلال مجموعة من المواقف والأحداث التي تفسر العلاقة بينه وبين المجتمع القبلي : كشاعر يشعر بتفرده الشخصي ، وتفوقه الذهني ، وكبطل شجاع قادر بالسيف على حماية مقدسات القبيلة ، وأسود - قبل ذلك وبعده - منبوذ من القبيلة ، وموضع امتهان من أفرادها ، ثم عاشق لابنة عمه عبلة ، يرى لنفسه فيها حقوقاً .

ثم تفسر هذه السيرة الشعبية أو تحاول أن تفسر علاقة المجتمع العربي - بالدولتين اللتين تحيطان به (فارس والروم) وتضغط كل منهما بحجمها الضخم - ونفوذها الكبير ، على تلك القبائل المتناثرة في جزيرة العرب ، دون أن تدرك لها حقوقاً أو ترعى لأبنائها تفوقاً في جانب من جوانب الحرب أو الفكر . .

فالسيرة الشعبية - من ثم - تدرك الأبعاد النفسية للبطل ، ومدى ما يعترى ذاته من تمزق ، في مجتمع ينكر عليه حقوقه الانسانية لالسبب إلا لأن لونه أسود . كما تدرك الأبعاد الاجتماعية للصراع بين عوامل التطوير لقيم هذا المجتمع ، وعوامل التثبيت للتخلف ، التي تحاول أن تتعلق بغير الجوهر الانساني ، وتقّس غير فضائل النبل والقول والشجاعة ، كما تدرك الأبعاد العالمية لحياة هذا المجتمع القبلي الذي يضم عنزة ، وضرورة صدامه مع الأمتين المعاصرتين والمحاصرتين له ، ومدى الهوان الذي ينظر به أبناء فارس والروم إلى القبيلة العربية ، ثم مدى ما تنطوى عليه جوانح هذه القبيلة من بطولة وعظمة تجسّمت في عنزة ، فكان فارس الفرسان ، ومثالا نادراً في النبل والشجاعة معا ، يتجاوز قدره كل ما عرف الفرس والروم من بطولات ، بجانب تفرده الواضح بين شعراء العرب ؛ وهم قبلة التقدير في الجزيرة العربية ، وبين فرسان العرب ؛ وهم ملاذ القبائل في ملماها . وبذلك صورته السيرة بطلاً فريداً في أبعاده الشخصية والاجتماعية والعالمية .

فإذا فعل شوق بهذه المادة التاريخية والشعبية الوفيرة في مسرحيته ؟ . .
 أين هذا المزيج الشخصى المعقد في نفسية بطل ووضعية مجتمع . .
 كذلك البطل عنزة ، وذلك المجتمع القبلى الذى ينكر أفضل أبنائه ، وهو
 في ذات الوقت ضحية إنكار آخر من المجتمع العالمى لقيمه ووجوده
 جميعاً . .

في الواقع . . ان ما قدمه في مسرحيته كان متواضعاً جداً . . فهذه
 الشخصية المعقدة لم تنل من شوق إلا حديثاً عن شجاعته حيناً ، وحديثاً عن
 عشقها حيناً آخر . . ولم يبد هذا الصراع النفسى الذى كان من الممكن
 أن يصور ثرياً وفريداً بين عنزة المضطهد وقيم مجتمعه المهيمنة ، وبين
 المجتمع العربى والقوى العالية الكبرى - المحيطة به . .

لم يبد هذا الصراع النفسى والاجتماعى والعالمى إلا لحاً . . فلم يكن هو
 الموضوع الذى ينصهر في حمياه بناء المسرحية ، وتقام دعائمها على توضيحه
 وجلالته كما فعلت السيرة الشعبية . بل كان يعرض لحة هنا ولحة هناك كأنه
 أمر ثانوى في المسرحية . دون أن يساهم في تطوير أحداثها ، أو بناء شخصياتها
 ومواقفها . . بل إن ترشيح عنزة لسيادة قومه ، وتركيز كفاءته - وهو
 أمر خطير في توجيه السيرة الشعبية وتثبيت مضامينها - لم يأت في المسرحية
 إلا على لسان عبلة . . وكأن عبلة أخذت زمام المبادرة القيادية للرأى العام
 في هذا المجتمع ، فهي ترشح عنزة وتتحدى الساخرين به ، وترشدهم إلى
 فضله ونبله ، وتتمسك بحبه إلى حد التآمر معه ضد أبيها ومجتمعها ، واصطناع
 الحيلة ، والسخرية من أبيها ومن أخويها حتى لتقترح أن يتزوج أحدهما
 « صخر » الذى يرشحونه لها ؛ عبلة هنا شخصية غريبة على المجتمع العربى
 آنذاك ؛ ذات اتجاه فعلى واحد ، دون أن نحس بأن في أعماقها نزعة إلى
 ملائمة المجتمع ، ومسألة قيمة ، أو رعاية لحقوق أبيها وأخويها ، أو تردداً

أو بعض الردد في الوقوف بجانب عنترة أمام السلطة الأسرية والاجتماعية . .
 هي مستهينة بكل هذه العقبات ، بل غير شاعرة بوجودها ، وما كانت
 سلطة التقاليد في ذلك المجتمع وبخاصة على فتاة صغيرة مثل عبله ، بهذا الهوان
 بل كانت سلطة ظالمة غشوما ، لا تقيم وزناً لعنترة ذاته ، بكل فروسيته
 ورجاحة عقله ، فكيف تتجاهلها فتاة مثل عبله . . لم تكن عبله بالطلعة
 في مجتمعها ، ولم تكن بالفتاة التي تفصح دائماً عن هواها ، وتصر أبداً على
 اختيارها ، ولم تكن عبله بالواقعة ثقة مطلقة في انتصارها على تقاليد القبيلة ،
 وبسلطة الأب والإخوة . . ولهذا فإن تصوير شوق لها كان تصويراً مصطنعاً
 لاصلة له بالواقع التاريخي للفتاة العربية في تلك الفترة من فترات التاريخ
 العربي قبل الإسلام .

وهذا المستوى النفسي الواحد - الذي تتحرك به عبله - حرمت
 المسرحية من ثراء الصراع النفسي الزاخر باصطدام ردود الأفعال المختلفة ،
 والخائرين - الأقدام والاحجام ، والتساؤل والشك ، والأمل في الجهول ،
 والخوف منه . . إلى غير ذلك مما يعترى الشخصيات الحية إزاء الأزمات
 النفسية الطاحنة . . وقد كانت « ليلي » - في مجنون ليلي - أكثر ثراء
 وعمقاً من « عبله » ، وأشد إثارة ونضجاً ، لأن شوق حاول أن يصور
 بعض ما في شخصيتها من أبعاد ذاتية واجتماعية ، ومن صراع بين ولائها
 لفقيته ، وإخلاصها لعاطفتها . . حتى لتتهم نفسها بالمجنون أخيراً ، وتحقق
 على قيس وشعره ، حين تضطر إلى اختيار موقف الحرمان من قيس . .

ثم كان هناك بين يدي شوق مجموعة من الشخصيات الثانوية التي كان
 من الممكن أن تكون ثرية في صراعاتها النفسية ، وفي إمكانياتها الفنية . .
 بيد أن شوق قد تجاهلها تجاهلاً تاماً ، أو مساهمياً رقيقاً بعيداً عن استيعاب
 أبعادها ، ومثلما ما نستطيع أن نرى به العمل الفني ، وتعمق أبعاده ،

كوالد عنتره « شداد » ذلك السيد في قومه ، الذي ينكر نسب عنتره لسواد لونه ، ولأنه ابن أمته « زبيبة » وهذه وجهة نظر مجتمعه ، زى من الأزياء الموشاة اللامعة التي يرتديها السادة أمام الناس ، وفي مواقف التباهي ، أما الأعماق النفسية لوالد عنتره ، وهو يخن حنين الدم إلى هذه الأبوة . ويود لو يطرح عنه هذا الرداء الكاذب من الوقار ، ويعانق هذا الابن الحبيب ، وينوش إحساسه الندم على إنكاره حيناً ، ويتوق إلى الاعتراف به أحياناً ، ويحس بالفرح الداخلى لشهرة عنتره ، ويزهو — بينه وبين نفسه — بشجاعته ، ويزوى شعره ، ويتأمل جمال هذا الشعر وروعته ، ويخال أحياناً أن به نفثة من روحه . وقبسة مما تنطوى عليه جوانحه من شاعرية ، ويعطف على حبه لعلبة ، ويستعيد به ذكريات صباه . . والد عنتره كان بؤرة لصراع إنسانى رائع لو وفق شوقى إلى العناية به . .

وهناك شخصية « صخر » . . الثرى الذى يريد أن يتزوج عبلة ، صوره شوقى حواراً جباناً ، ينفس على عنتره شجاعته ، ويتأمر ليقضى عليه غيلة ، بينما قال على لسانه :

أكل ذئب ربه	وشعه من البشر
وكل ليث فاتك	وكل حية ذكر
وكل سيل لم يدع	وكل ريع لم تنذر
عند الرجال والنساء	كائن له خطر ؟

وقال أيضاً :

بل أريد الحياة خيراً وسليماً ليس شراً سبيلها وقتلاً
وهي نزعة للسلم ، ترى أن تكون الحياة واحدة بر وتعاطف ، ويرى

أن أحق الناس بالتقدير ألينهم جانباً ، وأكثرهم عطفاً ، وأكظمهم لتواضع
 الهوى ، وكان جديراً بهذه النزعة أن تعمق فتياً لتقف أمام نزعات الجهالة
 في هذا المجتمع ، وتتقاسم البطولة مع صرخات الحرب ، غير أن شوق
 غيب بصيص هذه النزعة - الجذيرة بالتقدير - فيما صور عليه صخراً من
 جين واستنكاف عن عظام الأمور ، وذهاب إلى الغدر والدس والخديعة . .
 وقد جعله نظيراً لشخصية الربيع بن زيادة في السيرة الشعبية ، وقد
 صورته متخفياً . بعيداً عن مظاهر الرجولة الكاملة (١) . .

وثمة شخصية أخرى لم يستفد شوقي من وجودها ، وهي شخصية
 « داحس » رفيق عنتره . فقد صورته شوقي مجرد تابع لعنتره ، أو بخادم ان
 شئت . يوكل إليه بتسقط الأبناء أو غير ذلك من توافه الشئون ، بينما نجد
 نظيره في السيرة الشعبية رفيق عنتره ، « شيبوب » مقابلاً وعدلاً لعنتره ،
 فإذا كان عنتره رمز البطولة التي تعتمد على المهارة في استخدام السيف وعلى
 القوة الجسدية الهائلة . نرى في شيبوب رمز البطولة التي تعتمد الذكاء
 والمناورة وخفة الحركة (٢) . . وفي هذا ما يعرف في الفن الروائي والمسرحي
 بتقسيم الشخصية : فكمال عنتره أن تجتمع له مهارة السيف ومهارة الذكاء . .
 فقسم كاتب السيرة هاتين الصفتين إلى شخصيتين مستقلتين ومتكاملتين .
 ليتضح عمل كل صفة ، ويتسع مجال الابداع الفني . .

ومن الشخصيات الثانوية التي أساء شوقي استخدامها ، شخصيتاً
 غضبان ومارد . العبدان اللذان أحضرهما صخر خصيصاً للقضاء على
 « عنتره » ولنا أن نعرف مدى ما يكونان عليه من جسارة القلب . .
 ومدى حرصهما على أداء مهمتهما في تفان وتصميم لا يعثره تردد ، لقاء

(١) انظر : فاروق خورشيد « أسواء على السير الشعبية » ص ٤٠ .

(٢) انظر : السابق ص ٣٤ .

ما يبذلُه صخر لهما ، وقد انتقاها صخر بدقة متناهية ، حتى لقد اضطر أن يشتري مارداً ليرافق غضبان في هذه المهمة الصعبة . .

وقد اتفقا أن يترصدا العنزة . ويتبذرا منه غفلة فيسددا إليه سهامهما غير ديانته مثلما تعودا أن يجتذلا بهذه الوسيلة ليوث الصحراء وثعالبها . . ثم تسنح الفرصة لهما . . بينما كان عنزة يناجى عبلة ، وظهره لهما . . وهنا يسدد مارد سهمه إلى ظهر عنزة . فيحس عنزة بأن خطراً ما يهدده ، كما يفسر شوق بعد ذلك ، فقد لمح في عيني ليلي حيرة ، ورأى الوجه لونه الاشفاق تلويئاً . وقف شعرها « وقام صدرها كالمنفاخ مضطرباً ، فيصبح عنزة بالرجل دون أن يلتفت إليه . . ثم يزعم شوق أن القوس قد وقع من يد مارد ، وأنه خر هو نفسه من الرعب ميتاً ، وفر غضبان . .

والمناقضة الصريحة هنا بين طبيعة هذين العبدین وبين هذا المصير غير المعتول لهما واضحة ، وأياً كان مصدر شوق في هذه الحكاية من مبالغات السيرة الشعبية ، فإنها لا تزيد إحساسنا بشجاعة عنزة ، بقدر ما تفقد العمل الفني في نظرنا توازنه ، وقدرته على الإقناع . .

وهكذا نرى شوقاً فيما تناول من شخصيات وفيما ترك . . لم يعمق تصوير الشخصيات التي تناولها . ولم يكن موفقاً في ترك شخصيات على جانب كبير من الأهمية ، ولم يحسن الاستفادة من الشخصيات الثانوية كصخر ووالد عنزة في مسرحيته ، ولم يستغل المادة الأسطورية والتاريخية التي بين يديه استغلالاً موفقاً في بناء المسرحية وتصور الشخصيات . . فوقع دون ماحققه كاتب أو كتاب السيرة الشعبية في أبعادها الشخصية والاجتماعية والعالمية (١) . .

(١) هناك نقذات أخرى من منظورات أخرى للمسرحية على جانب كبير من الأهمية . . =

وقد كان مصدر عزيز في هذه المسرحية جملة من الأخبار التي رويت عن قيس بن ذريح في الأغاني ، والتي حدثتنا عن شخصيته ، وكيف كان وليد ثراء ، ووحيداً لأبويه ، وعن صلة الرضاعة التي تصله بالحسين بن علي . وكيف تعرف على لبنى في موقف يشبه مواقف كثيره فيما كان يروى عن عشاق العرب ، فيبينما كان بجوار منازل أهلها ، قصدها للسقيا ، فطالعه فتاة ناضرة الجمال ، يلتقي السواد بالزرقة في عينيها على نحو أخذ بمجامع نفسه ، فعاد إليها بعد حين يبثها وجده ، وتبته - فقد أحبته هي أيضاً - وجدها . . وعاد إلى أبيه يطلب إليه أن يخطبها له . . فرفض الوالد مؤثراً أن يتزوج وحيداً باحدى بنات عمه . حتى لا تذهب الثروة خارج قومه . ثم يروى صاحب الأغاني ^(١) كيف استعان قيس بصلته بالحسين على تذليل اعتراض الوالد ، وحمله على خطبة لبنى له . . ثم زواجه منها وشدة هيامه بها ، وانصرافه عن العناية بأبويه ، إلى أن يطلب إليه والده أن يطلقها حتى يلتمس من أخرى نسلًا يرث أمواله . ويحبي ذكراه . مستغلاً أن لبنى لم تنجب . وأن قيساً مرض مرضاً شديداً ، يخيف عليه - وهو وحيد أبويه - أن يقضى دون عقب . . وما كان من والدى قيس حين رفض طلاق لبنى ، وذهابهما إلى العراء في لُحَب القيط ، وهما الشيطان المسنان ، وما كان من قيس حين يوافيهما بردائه دافعاً عنهما شواظ الشمس ، محتدلاً هو - وحده - اللهب المصبوب في حمارة قيط الصحراء ، وما كان

== انظر : د. أحمد هيكل « الأدب القصصي والمسرحي في مصر » ص ٣٤١ - ٣٤٧ . وانظر تعريفاً وافياً بالسيرة الشعبية في « قصصنا الشعبي » للدكتور فؤاد جيبين على . نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ١٩٤٧ ص ٧١ - ٧٧ وكذلك في كتاب فاروق خورشيد « أضواء على السيرة الشعبية » ص ٣٢ - ٥٣ .

(١) انظر الأغاني « أخبار قيس بن ذريح » ط. كتاب التحرير ص ١٠٤ - ١٠٥ .

من إصرار الوالدين على هذا العذاب اليوم إلى أن انتهى قيس إلى تطليق لبنى . .

وما كان من خبل أصابه حين تحملت لبنى مع أهلها . . ثم مجموعة أشعاره عنها وأخبار زواجه من أخرى . وزواجها من آخر ، ثم أخبار نهايته ونهايتها . . حيث اختلفت الأقاويل ، واضطربت الروايات . .

وشعر قيس - كفن خالص - لا يدل على تقدم وإبداع في هذا الفن ؛ فهو دون الفحول من شعراء عصره بكثير . . لا لأنه محدود الأفق الشعري فحسب ؛ بل لما يعترى بعضه من قصور في أدوات البيان . . ففي المقطوعة الواحدة ينقل الضمير من المخاطب المفرد ، إلى المخاطب الجمع . ومن اسم صاحبه في صيغته الأصلية إلى صيغة التصغير ؛ للباعث نفسى هنا وهناك ، بل لغرض إقامة الوزن وهو ما يتزده عنه شعر المجيدين . .

والقلة النادرة من هذا الشعر هي التي تنطوى على عاطفة خاصة .
أو لفظة ذهنية نادرة ؛ كقوله :

تعلق روحى روحها قبل خلقنا	ومن بعد ما كنا نطافا وفي المهد
فزاد كما زدنا فأصبح نامياً	وليس إذا متنا بمنفصم العقيد
ولكنه باق على كل حادث	وزائرنا في ظلمة القبر والنكد

وهو تعبير شعري جميل عن عميق إحساسه بأزلية هذا الحب وأبدية . .

وقوله :

ان تلك لبنى قد أتى دون قربها	حجاب منيع ما إليه سبيل
فان نسيم الجو يجمع بيننا	ونبصر قرن الشمس حين تزلزل
وأرواحنا في الحى بالليل تلتقى	ونعلم أنا بالنهار نقيس
وتجمعنا الأرض القرار وفوقنا	سما نرى فيها النجوم تجبول

إلى أن يعود الدهر سلماً وتنقضى نرات بغاها عندنا ودحسول .
 وكأن جبهما قد استحال إلى نبض كوفى عام . . يتنفسانه فى النسيم .
 ويبصرانه فى النجوم . ويقنعان به فى تماثل ممشاهما على الأرض ، وتشابه
 مقيلهما فى النهار . .

ومثل هذه اللحظات الشعرية النادرة . التى تشف عن إحساسات نفسه
 عميقة قليلة فى شعره . . أما مأساته فهى التى حملت على أجنحتها هذا الشعر
 إلى الآفاق وأثرت فى كل نفس . .

وقد كانت — إلى هذه الاخبار — مسرحية شوقى عن نظير قيس لبنى
 « مجنون ليلى » بين يدى عزيز أباطة ، مدى يزيد عن خمسة عشر عاماً . .
 يقلب فى أوراقها . ويبدو أنه يقلب فى الأوراق ، ويتفحص فى المواقف
 والشخصيات أكثر مما ينبغى لشاعر مبدع . . لأن روايته تحمل كثيراً من
 آثار مسرحية شوقى ؛ بل يفتتح مسرحيته بثلاثة مشاهد نجد أنفسنا فيها ازاء
 جو شوقى خالص . . فعزير أباطة يفتتحها بالسمر ، ويلم فيها بالحديث عن
 السياسة . ويشير غيره من أحد الواجدين على قيس حبه للبنى وحب لبنى له ،
 ويدافع عن قيس وعن شعره على لسان لبنى ، ويدور الحوار حول محبتهم
 للحسين . . وكل هذه عناصر شوقية تراها فى مفتتح مجنون ليلى . . كما نرى
 عزة صاحبة لبنى فى مسرحية عزيز نظيرة هند صاحبة ليلى فى مسرحية
 شوقى ؛ وكما نرى شوقياً يستخدم الهمس والحديث النفسى — يستخدمهما
 عزيز ؛ مع أنهما من ناحية الاخراج المسرحى عنصران مربكان ، ومن
 ناحية التأليف كادا أن يكونا من الأساليب البائدة . .

أما عذوبة شوقى فى مفتتح مسرحيته ، فقد افتقدناها فى مفتتح مسرحية
 عزيز حيث لجأ شوقى إلى البحور القصيرة ، والبحور المحزوة ، ووصل

إلى الحديث عن حب ليلي وعن الأهواء السياسية في مكر وذكاء يشبه أن يكون استدراجاً من الموقف ، أو وقوعاً في فلتة من فلتات اللسان على نحو ما رأينا ليلي ، وقد خدرت رجلها وبدون أن تعي وهي تحاول أن تمد رجلها فتتألم وتستغيث تذكر اسم قيس :

ليلى : قيس . . إلى قيس

هند : مادهاك ليلي . . ما الخير

ليلى : أحس رجلى خدرت حتى كأنها الحجر

هند : قد صحت قيس مرتين

ليلى : أو ثلاثاً ما الضرر

هند : اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر

ليلى : هند . . كنى دعابة . . إن هو إلا اسم حضر

وهو موقف طبيعي ، بل بارع في استدراج الحديث إلى الهوى الشائع

عن ليلي وقيس . .

أما عزيز فنجده يستخدم « بحر الكامل » في مفتتح المسرحية ، ثم يقصد مباشرة للحديث عن الحب .

لبنى : يا عزماء أنباء يثر بحدثي عنها وقولي ما عرفت أو اكذبي

لم ندر ما صنع الزمان بيثر يا عزماء

عزة : بل قولي بساكن يثر ب

لبنى : ما كان أهوننا عليه في مدى شهرين لم يلهم ولم يتأوب

وليس لدى شوقي — على أية حال — هذا الفضول الذي لا جدوى منه في الحديث ، وخصوصاً في الشعر ، فما هذا التزيد في قول لبنى : أما كان يكفي أن تقول : يا عزماء أنباء يثر ب ؟ . ما فائدة هذا الفضول : حدثي عنها — وقولي ما عرفت — أو اكذبي .

وكان شوقي بجانب استخدامه الأوزان القصيرة والمجزئة ، يعتمد أحياناً إلى تقطيع الأبيات بين المتحاورين . . فيزيد الحوار خفة ، وإحساساً بالحركة . . بينما تقل هذه الظاهرة عند عزيز ، فما أكثر البيت الكامل عنده ، وما أثقل المقطوعات الشعرية إذا كانت حواراً . .

فاذا ما تجاوزنا هذه المشاهد التي بينا كيف أنها تسبح في جو شوقي خالص . . وتتكون من عناصر سبق لشوقي استخدامها في مسرحيته . . إلى مسرحية « قيس وليلى » ككل . . رأينا أن كثيراً من العناصر الشوقية قد دخلت مسرحية عزيز دون أن يطورها ، وأحياناً دون أن يحسن استخدامها . .

ولنضرب المثل ب « العراف » و « الحذاء » . .

فدور العراف في مسرحية شوقي معروف . . لقد جاء لأن ما انتاب قيساً من ذهول ، وما تلبسه من خجل يستدعى علاجاً . . وكان « العراف » طبيهم آنذاك ، فاستدعوه ليطب له ، كما تلجئ الحاجة كل مريض إلى استدعاء طبيب . .

ولكن حين طالعنا عزيز بالعراف . . أتى به لا في موقف الاحتياج العاجل إلى وجوده ، بل في موقف لم تكن هناك ضرورة لوجوده ، حيث كان قيس لبني قد أبل من مرضه ، وفي ذلك اليوم غادروا الفراش إلى ظاهر الخيام ، ليلعبوا ويمرحوا في الهواء الطلق . .

وقد قص صاحب الأغاني قصة استدعاء العراف حين مرض قيس لبني بعد فراقها في مشهد كان حرياً أن يستغله عزيز ، فلقد لجئ بالعراف ، وقيس على فراش المرض ، وحوله مجموعة من فتيات القبيلة . . يحدثنه ،

ويحاولن أن يسرين عنه ، وأن يثرن إعجابه ، فهو مشهد مسرحى جاهز —
كما نرى — . . أما وجود العراف وقيس قد شفى من مرضه ، فهو احضار
دواء لانسبان كان مريضاً . .

أما « الحداء » . . فقد رآها شوقى فرصة فى أن يعمل عبقريته الشعرية
فى ابداع نشيد يتصور أن « الحداء » كان على مثاله . . وأن يستخدم فى هذا
النشيد ألواناً من البراعة فى اختيار بحره القصير السريع ، وكلماته المعبرة
بمناصرها الصوتية عن حركة القافلة واستحثات سير الإبل ، وامتلاء الجادى
بالنشاط النفسى ، وتوقه إلى الوصول بأسرع ما يستطيع :

هلا هلا هلا
أطوى الفلا طيا
للنازح الصب

*

جلاجل فى البيد
شجيرة الترديد
كرنة الغريد
فى الفن الرطب

* * *

أنام أم غنى
أم للحمى خنا
جليجل رنا
فى شعب القلب

* * *

هلا هلا سيري
وامضى بتيسير
طيري بنا طيري
للماء والعشب
طيري اسبق الليلا
وأدركي الغيلا
العهد من ليلي
ومنزله الحبيب

فهنا تبلغ المواءمة بين الشعر والحالة النفسية غايتها . . على نحو يقرب
من حدود الاعجاز الفني . . بينما نجد عزيزاً قد لجأ إلى شعر يروى عن
الجنون . . أخشى أن أقول إنني أحسست ببلادة وجوده في سياقه . . وأعرف
أن الحداثة كانوا يحدون بكل شعر ، وبخاصة شعر الصباية في تلك العصور ؛
ولكن شوقياً قد استفاد من طبيعة الموقف ، فابتدع هذا اللون الرائع من
الحداثة . . بينما قصرت جهود عزيز عن « توظيف » الحداثة في التعبير
الشعري . .

أما الشخصيات . . فنحن نعرف أن أخبار قيس بن ذريح قد اختلطت
بأخبار قيس بن الملوح ، وأن بعض الشعر نسب لكل منهما في غير تمييز . .
وإذا كان هذا شأن الاخباريين فإن عمل المسرحي الحقيقي هو أن يقيم
نحوما نفسية لشخصيته حتى لا تنصل ألوانها ، ولا تضيع ملامحها . .

وقد رأينا عزيز أباطة يلجأ إلى كثير من العناصر المكونة لشخصية
« مجنون ليلي » فيكون منها أيضاً نفسية قيس لبني . .

فقيس تعزبه الغشية . . ويقال له في أكثر من موقف : ويلك قيس

تماسك : ويظل مستطار اللب بعد لبني ، ويطوف على أبيات لبني :

أطوف على أبيات لبني تدعني إليها لبانات الفؤاد المـسـزق

وحين يلتقي بلبني تعتريه حالة من الحيرة ، والشك في حقيقة اللقاء :

البنائى مرأى العين ؟ أم أنا ذاهل . . فلا أنا رائبها ولا أنا سامع

وإلا تكن لبني فملى مروعا كما ضل حاد نواحته الزعازع

وما بال قلبي قد تضعض ركنه كما انهار مرمى الجناحين واقع

وفى موقف آخر حين يراها . يتالك : فيسند ابن عنيق والحارث .

وهو يقول :

الله في هالك يا قوم منهار

وحين يقدم قيس على ديار لبني يتعرف عليها باحساسه القلبي :

بحق الهوى يانجد هل انت دارها ستتك الغواذى قطرها وصيبها

وإلا تكن مغنى للبنى وملعبا فما لحنايا القلب طاغ وجيبها

على غرار مجنون ليلى عند شوقي :

ان قلبي لخـبـرى أن هاتيك دراها

مالساقى جررتها فتعاني انجـرـارها

ولقلب يقول لى قد تدانى مزارها

ويلتقى القيسان في مسرحية عزيز على نحو ما التقيا في مسرحية شوقي . .

وكل هذه عناصر شوقية خالصة لا ندرى كيف ترك شاعرنا إعجابه

بشوقي يستبد به إلى هذا الحد . . ولم لم يتخلص من هذه التبضة الشوقية ،

ومن التشابه الذى ورد فى روايات الإخباريين ، حتى تكون هناك مسوغات لإعادة استلهاهم قصة حب على هذا النحو ، ورمم شخصية من ذلك الطراز . . .

ولقد كانت قصة قيس بن ذريح - فى حقيقتها - مغامرة تمام المغامرة لقصة قيس بن الملوح . . فقد أبى والد لبلبى أن يزوج قيساً منها لشيوع شعره على الألسنة ، وكان كفتاً لما فى الشرف والمال فهو ابن عمها ، وقد صور شوقى والد لبلبى أليماً من جور العادات والتقاليد ، دأى النفس من كلوم فلذة كبده « لبلبى » ، ومن هذا الموقف نشأت مأساة قيس فى الأخبار ، كما نشأ الصراع فى قصة شوقى . .

أما قيس لبنى ؛ فكانت لبنى من قبيلة أخرى غير قبيلته . وكان أبوه على جانب كبير من الثراء ، وكان قيس ابنه الوحيد ، وفى هذه الوحدة اعتياد من الأبوين على الاستئثار بحبه ورعايته . . وكانت فى والده رغبة فى حفظ ماله فى قومه ، ومن ثم رفض أولاً أن يخطب لبنى لقيس ، ومن هنا - فى الحقيقة - تبدأ مأساة لبنى وقيس . . فقد ظلت لبنى فى نظر هذا الوالد الفتاة التى تزوجها قيس رغم أنفه ، والتى توسل قيس بالحسين على انتزاع موافقته كرهاً على الزواج منها ، والمرأة التى تهدد ماله بالانصراف إلى ورثة فى غير قبيلته . .

وظلت فى عين والدته . . المرأة التى انتزعت قيساً من أحضانها ، واستأثرت بخنانه ورعايته ، وأصبحت بهجة يومه ، وأمل غده . .

إنه صراع الأجيال . . جيل يتشبث بالحياة ، ويريد أن يفرض وجوده الدائم وأن يشبع حاجته للحب أو للسيطرة . . وجيل يريد أن يحيا حياته على النحو الذى يحبه ، دون نظر إلى مصالح الجيل الذى ينقرض . .

وهو - حول هذا المحور - صراع عميق ، فيه جزء من الصراع الإنساني الخالد بين الأجيال . . ولكن عزيز بدأ مسرحيته دون تمهيد لهذه البذرة الهامة في أحداث حياة قيس وهي رفض والده خطبة لبني له . . وتروى الأخبار أن قيساً قد توسل بالحسين فصاحبه أولاً إلى والد لبني الذي أكبر حجته إليه ، ثم رده على وعد بالموافقة إذا حضر والد قيس كما يقضى العرف السائد . . لئلا تكون سبة وعاراً أن يزوجوا قيساً دون - حضور والده . . كما تروى أن الحسين ذهب ثانية إلى والد قيس لإقناعه ، وبذلك - ولئلا نخذل الحسين في مسعاه - استجاب والد قيس وذهب لخطبة لبني . .

وفما روى الأغاني (ص ١٠٣٥) لم يرد حديث من والد لبني عن شعر قيس . بل قال للحسين « ما كنا نعصى لك أمراً ، وما بنا من رغبة عن الفتى ، ولكن أحب الأمرين إلينا أن يخطبه ذريح أبوه » . . ولكن عزيزاً قد أتى إلا أن ينقل عن شوقي فيسند تردد والد لبني إلى ذلك الشعر الذي شبب فيه بها ، ونشر ذكرها في البید . ولقد كان ذلك ملائماً من شوقي ، لأنه يخدم الحركة المسرحية لديه ، فهو الذي عقد الموقف ، وطور الأحداث وبلغ بمسرحيته إلى غايتها . .

أما في حياة ابن ذريح فثمة سبب آخر ، كما أوردنا ، وهو إيثار والد قيس لأن تنول أمواله إلى قومه ، وأثرة والدته بمحبته كوحيد لها . . وقد وجدت في عقم لبني وفي رغبة الوالد الأولى ، متنفساً عن رغبته المكبوتة بالاستئثار بوحيدها . . فحركت اللهب تحت الرماد . .

وكانت أمام عزيز فرصة استغلال هذه الظروف الخاصة بـقيس بن ذريح ، لتصوير مأساة أخرى ، لها أبعادها النفسية ، وشخصياتها المتميزة عن شخصيات شوقي كتلك الشخصية الفريدة « أم قيس » وتجدد صورتها على الأيام ، وما فيها من عناصر إنسانية باقية . .

وروى صاحب الأغاني أن الحسين بن علي قدم على والد لبني خاطباً
 لقيس فلما بصر به عظمه ، ووثب إليه ، وقال له : ألا بعثت لي فأنتيك ؟ ،
 وأنه عندما ذهب إلى والد لقيس قال له : السمع والطاعة لأمرك . . (ص : ١٠٢٥)
 غير أن هذه الصورة من الإجلال والتعظيم التي تحيط بها الأخبار
 شخصية « الحسين » ، ومكانته في نفوس المسلمين على اختلاف قبائلهم . .
 قد وردت عند شوقي على نحو — لا ندرى من أين استقاه — قد يضع هذه
 الشخصية الجليلة في إطار من الاستخفاف أو الزرارية أو الانتقاص من مكانتها
 في نفوس المشاهدين ؛ حين قال شوقي :

الحسين انتعل الترب إلى والـــــــد لبني
 فرآه حافياً في ساحة الدار فجنـــــــا

وقد كانت مكانة الحسين في نفوس هؤلاء القوم أعز وأغلى من أن
 تلجئه إلى فعل ساذج كهذا ؛ ولنفترض أن تلك عادة من عادات العرب
 في ذلك الحين لإثارة النخوة وأن لدى شوقي مصدراً ما استقى منه لجوء
 الحسين إلى تلك الخيلة . . فان لدى المؤلف المسرحي المعاصر قدرة نافذة على
 الانتقاء من المادة التي يصوغ منها عمله الفني ؛ مستبعداً كل ما من شأنه البعد
 عن خدمة هذا العمل الفني . . وهنا وضع الحسين — الشخصية الجليلة ذات
 القداسة الخاصة في نفوس المسلمين — موضعاً لا يتناسب مع ما نفوسنا
 نحن المشاهدين للمسرح من إعظام وتقدير له . .

وقد أورد شوقي ذلك على لسان نصيب عندما ذهب ابن عوف أمير
 الصدقات إلى والد ليلي ، ملتمساً قبول خطبة قيس . . وقد نزع شوقي نعليه ،
 وتركه حافياً على المسرح . : مما لا يليق بوقار شخصية « أمير الصدقات »
 ونائب الحاكم في ذلك الحين . :

وفي مسرحية عزيز أباطة نجد ابن أبي عتيق يذكر لوالد لبني أن الحسين
رضي الله عنه قد أرسله إليه وقال له :

قال سر للجباب وأسأله بالله وبالبيت والوداد القديم
وترجل إذا بلغت حماه واخلع النعل في رحاب الكريم
فنجد عزيز — أيضاً — يتابع شوقياً فيما لا يخدم نصه المسرحي ، بل
يسئ إليه . .

ويبدو أن شاعرنا — وتلك أولى مسرحياته — كان يصر على تأثر خطي
شوقي ، حتى فيما يحسب على شوقي لا له ، في أسلوبه الشعري ، ومن ذلك أن
شوقياً كان كثيراً ما يأتي بكلمة مرادفة لكلمة سابقة لا لشيء إلا ليتم بها
البيت ، ويناسب القافية ، وهي فضولية ، لا حاجة إليها من معنى البيت
وسياقه ، كقول شوقي :

وقبور تحط فيها الليالي ويوارى الإصباح والإمساء
تشفق الشمس والكواكب منها والجديدان والبلى والقضاء
وسما للعلا فمال مكانا لم ينله الأمثال والنظراء
وأنته العقول منقادة اللب ولبي الأعوان والنصرء^(١)

فالبي والقضاء ، والأمثال والنظراء ، والأعوان والنصرء ، كل منهما
بمعنى واحد ، فإذا عبر الشاعر بوحدة فلا حاجة إلى إيراد الثانية . .

وفي مثل هذا البعد عن دقة التعبير يقع عزيز أباطة ، فنجد له مثلاً :

لبني . . عرفت غرامه ووفاءه وعلمت أي منى يروم ويطلب

(١) الشوقيات أج أ ط مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٩٥٠ ص ١٨ ، ٢١ ، ٣٠ على
التوالي وانظر أمثلة أخرى ص ٣٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٢٩٣ .

ولم تزل تسمى إلينا بالشقاء وتدلف

أحسبنا في أرضهم لا ندودهم إذا طالعونا بالهوان ونتقى^(١)

فيروم ويطلب ، وتسعى وتدلف ، وندود ونتقى . . من ذلك اللون
الشوقي السابق . .

ومن قبيل التأثيرات بشوقي قول عزيز :

عطف ، فحب ، فوجدنازع ، فقل ، ففرقة ، فتناس . . هكذا البشر^(٢)

فلا ريب أنه على نسق بيت شوقي الشهير :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فوعد فلقاء

ونحن نعرف أن شوقياً انتزع هذا البيت من مقطوعته التي أورده فيها ،
وأضاف إليه بيتاً آخر هو قوله :

فلقاء يكون فيه النداء وفراق يكون منه الدواء

وهذا تم الحلقة التي أوردها بيت عزيز السابق . .

هذا مجمل لصنيع عزيز بالعناصر التي استفادها من مسرحية شوقي وفنه
الشعري . .

ونرى منها أن شخصية شوقي كانت طاغية على شاعرنا ، وأن إعجابه
به نفعه حيناً ، وأضر به أحياناً . .

وإذا كان شوقي قد صور لنا شخصية « ليلي » عذبة في حديثها عن قيس

(١) مسرح الشعر - ج أ ص ٢٧ ، ٧٦ وانظر ص ٩٥ ، ١٠٥ ، ١٢٠

(٢) السابق ص ٩٧ .

وشعره ، وحبه ، فإن حديث لبنى عند عزيز كان أقل عذوبة . . نفتقد فيه ذلك الطابع الأنثوي الجمول الذى يليق بفنأة فى تلك البادية . . فهى —مثلاً— تبدأ قيساً بالحديث عن هواهما فى المشهد السادس — الفصل الأول :

يا قيس هذا الرغد الممنع
نسقيه من أكبادنا فيبغ
ونحشد الحب له ونجمع
كدنسا وسمر العاديات شرع
نهلك . . (٤٢)

وقد كان أكثر تناسباً أن يبدأ هو ، وهو الرجل ، وهو الشاعر ، صاحب حديث الهوى الذائع ، هذا الحديث . . ونجد حديثاً على لسانها فى موقف وداع لديار قيس بعد أن أرغم على تخليقها ، لا أثر فيه لفجاعة الأنثى ، ولا شية من شيات اضطراب نفسياتها أمام هذا الموقف العاصف ، بل نجده حديثاً أشبه ما يكون بحديث رجل وقور ، مجرب ، حنكته الأيام حتى ليدين لها بالاستسلام ، والرضا بما قضى ؛ وهو حديث شيخ من شيوخ القبائل تضطره الظروف إلى البعد عن أرضه المعشبة ، ومرعاه ، الحصيب :

عليك سلام الله أرض كنانة	وداعاً فهل نودى لديك الودائع
نسيمك زيجان وتربك عنبر	وزرعك ألوان وماوك ناقع
وصبحك لألاء المفاتن ساطع	وليلك موشى الجوانب رائع
ويا عامر الغالى ويا أشجع اسلما	هو القدر الطاغى فمن ذا يدافع
فقلوا له يخضع لما هو كائن	فما حسرة تجدى ، ولا البث نافع
وهيات ماما من العيش عائد	ولا الأمسيات الحاليات رواجع

وهكذا نجد نزع الاستسلام ، وعاطفة البكاء على فراق البيت ، بما فى البدوى من هوى للمكان الحافل بالزرع والماء . . أما فجيعتها كزوجة مهجورة ، يهدم عليها عشها ، وكعاشقة مولحة ، ذقت أفناناً من التواصل بينها وبين من تعشقه ويعشقها ، فهي شديدة الضمور فى هذا الأبيات . .

أما شخصية قيس - لدى عزيز - فقد كانت ، بعكس شخصية لبنى ، أكثر تماسكاً ، وواقعية من شخصية قيس لدى شوقى . . برغم كل العناصر التى حشدتها عزيز من تأثراته بشوقى فى هذه الشخصية . .

فقد كان - بوعى - يلتمس الوسائط بينه وبين أبى لبنى ، ويقارع والده - الحجة قبل وبعد زواجه من لبنى ، ويعتصم برأيه وحبه للبنى ، منتظراً من الزمن أن يلين من قناة أبيه ، محاولاً - بعد الانفصال عن لبنى - أن يلتمس العزاء فى الزواج بأخرى ، ثم محاولاً أخيراً أن يسترد عشه الهادئ وحبيبته المطلقة . . ومن ثم فهو فى هذا الإطار شخصية تمت إلى الواقع بصلات كثيرة . . غير شخصية مجنون ليلى عند شوقى ، وما يعترها من تهافت وتخاذل ، ولا يقوم بينها وبين القارئ واشجة من تعاطف لأن الصلة بينها وبين الواقع الإنسانى واهية . .

أما الشخصيات الثانوية . . فقد قدما عزيز على مثال ما فعل شوقى . . فكان مالك نظير منازل ، وكانت عزة نظيرة هند ، وكان كثير نظير ورد . . كل قام بدور مماثل فى كلتا المسرحيتين . . وما نظن إلا أن عزيزاً قد استفاد استفادة واسعة من شوقى فى اصطناع هذه الشخصيات وأدوارها ، فكل من منازل ومالك يعشق محبوبه قيس ، ويعرض عليها الزواج ، وينفلس على قيس مكانته ، وكل منهما يحرم منها ، وكل من ورد وكثير وافد غنى ، يحدو به إلى محبوبة قيس ما شاع فى أشعاره من التغنى بجمالها ، وكل يوفق فى

الاقتران من محبوبة قيس ، والمجنون يلتقى بليلاه في بيت الأول ، وابن ذريح يلتقى بلبناه في بيت الأخير ، وكل من هند وعزة صديقة أثيرة عند كل من ليلى ولبنى . . تعرف ما يجيش بنفسها ، ونعطف على حبها ، وعلى مأساة حياتها ، وتتصف بشيء من الجرأة ، وبغير قليل من روح السخرية ، والنفوذ إلى مواطن الأشياء . . فهند ترى اليد غير جدير بالثناء ، فتعرض رأيها في صورة لاذعة :

كفى يا ابنة الخال هذا الحرير كثير على الرمة البالية
وهكذا تكشف أغوار ليلى :

اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر .

وهند تشيع في سمرها كثيراً من الدعابة والغمزات . .

وقد أفاد عزيز أباظه من هذه النزعة الساخرة لدى هند في عرض شخصيته « عزة » فوق إلى حد بعيد في عرض شخصية لامحة ، خفيفة الظل تنثر الدعابة من فمها على نحو تلقائي ، فتشيع في المواقف روحاً من المرح والمسرة . . على نحو ما تقول لزوجها إزاء حب قيس للبنى :

نحب ولكن لذيد الكرى ونهوى ولكن شهى الأكل

وما تغمز به الحياة الزوجية ، وما تجره على عاطفة الحب من برودة ، وما يشيع فيها من ملل ، ومواضعات زائفة ، معلقة على استمرار قيس في غزله للبنى :

سمعناه	يناجيه	بكلم من دم القلب
تناسى أنه زوج	فأبدى	لوعة الصب
رياء يعلم الله	وكذب	أيمنا كذب

ولقد نابع عزيز شاعراً شوقياً - أيضاً - في تضمين المسرحية بعض ما يروى من شعر لقيس ، وزاد فيضمها بعض قصائده الغنائية التي نشرها مستقلة - من قبل في ديوان مستقل . .

وغاية التضمين في الأعمال الشعرية معروفة ، حيث يريد الشاعر أن يضيف ثراء خاصاً باستدعاء ذكريات معينة ، أو استيحاء أجواء ومواقف وشخصيات خاصة ، كوسائل فنية فريدة في التعبير عما يريد . . أما أن يأتي التضمين غفلاً من كل قيمة خاصة للنص الوارد ، وبدون إضافة هذا الثراء الخاص للنسيج الشعري أو للحركة والشخصيات والأحداث في المسرحية على نحو ما وردت هذه التضمينات عند عزيز . . فإننا كنا نفضل أن لو خلا النص من هذه التضمينات ، وخلص عزيز إلى إبداعه الشعري . . وليد الموقف والشخصية والسياق المسرحي الذي ورد فيه هذا التضمين . .

بل إن إيراد قصيدته المشهورة التي يتغنى بها عبد الوهاب « همسة حائرة » موزعة في المسرحية في شكل حوار بين قيس ولبنى . . قد ميع هذا الموقف بما لدينا من إحساس بوحدة هذه القصيدة ، وصدورها عن شخصية واحدة ، وفقدانها للتنوع في الإحساس أو النسيج الشعري الذي يرشح لتوزيعها حواراً بين شخصيتين . .

وقد حاول عزيز - مثلما حاول شوقي - أن ينثر في المسرحية بعض المقطوعات الغنائية الجميلة ، على نحو ما نرى في « قيس ولبنى » من قول عزيز على لسان لبنى :

أين الليالي الحاليات بحاجر والمنحني
أيام نمرح بين أعطاف الصبابة والمنى
ونرى الدنا وكأنما خلقت لتجمعنا الدنا

ويكاد لم يسلم العقيق ولم يرق إلا لنا
يا قيس جرت ولم تكن يا قيس إلا محسناً
لو كنت أعلم أن حبك ملبس ثوب العنا
لهبت قلبي أن يتم في هواك ويفتنا
ومنعت حبك يا شقيق الروح أن يتمكن
كل الشباب ممتعون بحبهم إلا أنا
(ص ٣)

ولو أننا كنا نود أن تكون الأبيات الأولى بما فيها من شحنة عاطفية ،
وجمال تصوير ، واردة على لسان قيس ؛ لأنه شاعر ومحب . . فن أنطبعي
أن يرد مثل هذا الشعر العاطفي العذب على لسانه ، تاركين للشخصيات
الأخرى في المسرحية أن تعبر عن نفسها من خلال الحوار أو الكلام المجرد
من أجنحة الشعر التي تخلق عالماً . . بدون أن تحرم - بالطبع - من نبض
العاطفة وجيشان النفس . . حتى تتم الملاءمة بين الشخصية والحديث الذي
يُرد على لسانها ، وتلك إحدى معضلات « المسرحية الشعرية » في اللغة
العربية ؛ حيث تهدد الشخصيات دائماً أن تكون هناك فجوة بين طبيعة
حياتها ودورها في الأحداث ، وبين ما تنفوه به من حديث . . فقد ينسى
المؤلف الشاعر نفسه ، ويتركها تغنى بما يشتهي هو ، لا بما يتلاءم مع
تكوينها وطبقها . وظروفها الاجتماعية . .

وأخيراً . . فان الإشارة إلى اختيار عزيز للأخبار التي أنهى بها مسرحيته
من بين كثير من الروايات الإخبارية الأخرى التي أوردتها صاحب الأغاني . .
إشارة إلى نقطة ضعف في بناء المسرحية . . حيث اختار الرواية التي أشارت
إلى أن ابن أبي عتيق قد ذهب بأمر من الحسين ليطلب إلى زوج لبي أن
يطلقها . . فطلقها وبني بها قيس ثانية . . فضلاً - كما يقول الدكتور مندور

عن مجافاة الاحترام الواجب لشخصيات تاريخية لها جلالها ، مثل عبد الله بن أبي عتيق حفيد أبي بكر الصديق ، ثم الحسين بن علي سبط الرسول اللذين لا يعقل أن يتدخلوا للتفريق بين رجل وزوجته ليستردها زوج سابق»^(١) . . فضلا عن ذلك نرى عزيزاً لم يستثمر عناصر من الواقع الإنساني ، كما عرضه في بداية المسرحية ، كان من الممكن له أن يستثمرها وأن ينميها وأن يستلهمها خاتمة إنسانية حية ، لو أبصر مأساة قيس - مثلاً - في ضوء الصراع بين أمه وزوجه . . فهو صراع متجدد ودائم الحياة في كل مجتمع . . وليس في كل مجتمع هذه الشخصيات (الحسين وابن أبي عتيق) التي تشبه الشخصيات الغيبية التي يدين لها الواقع بكل ما تريد ، على نحو ما نرى المردة والغيلان في القصص الشعبية . .

فليس في كل مجتمع الحسين وابن أبي عتيق ، وائثار والد قيس ، ووالد لبنى ، وزوج لبنى بأمرهما . . على النحو الذي شهدناه في مسرحية عزيز أباطه . . فخروج عزيز من هذه الدائرة كان - في الحقيقة - خروجاً من دائرة مجتمع مغلق ذي قيم خاصة به ، إلى مجتمع إنساني ، رهن الوجود في كل زمان ومكان . .

وهذا أسمى غايات استفادة الأعمال الفنية المعاصرة من التراث أو من الواقع : أن تعطى - في النهاية - للنتاج الفني ، من خلال سماته التراثية أو البيئية ، سمات إنسانية باقية . .

بهذا نكون قد وقفنا على تجميل استفادة عزيز أباطه في مسرحية ، « قيس ولبنى » من المادة الأسطورية التي وردت في الأغاني ، ومن الشخصيات والمواقف في مسرحية شوقي « مجنون ليلى » . . ولعل حظ عزيز يكون في

مسرحياته التالية أكثر توفيقاً ، في توسيع دائرة الاستفادة ، وفي تطوير المادة والعناصر التي يستفيد منها التراث ومن الآخرين .

٤- شهربار ؛ عزيز أباظة :

تبدأ ألف ليلة وليلة^(١) . . . بالاشارة إلى أن « سير الأولين ، صارت عبرة للآخرين » ثم تتحدث عن قصة شهربار بقولها :

« حكى والله أعلم وأحكم ، وأعز وأكرم ، أنه كان فيما مضى وتقدم ، من قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، ملك من ملوك ساسان ، بجزائر الهند والصين صاحب لجند وأعوان ، وخدم وحشم » .

فكل هذه التمهيدات من سير الأولين ، وقديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، وجزائر الهند والصين ، توحى بأن زمن تلك الحكايات عريق في القدم ، ينتمى إلى فترة من فترات التاريخ المجهولة ، وهي الفترة الحافلة بأساطير الأولين ، ومن ثم فإن اشارة شهرزاد إلى أنها تود أن تقدم للملك شهربار « فداء لبنات المسلمين ، وسبباً لخلاصهن من بين يديه » ليس إلا فقداناً للتناسق الفني ، بين أجواء الحكاية وزمنها وشخصها وأحداثها ؛ فألف ليلة وليلة تنتمى إلى أصول هندية وإضافات فارسية^(٢) . . . ثم يستعير القاص العربي هذا القالب على ما يبدو لينسج على منواله بعض الحكايات - لهندية والفارسية^(٣) . . . وكثيراً من الحكايات العربية الأصلية ،

(١) ألف ليلة وليلة - مطبعة الفتوح الأدبية سنة ١٣٣٩ هـ .

(٢) د. فؤاد حسين « قصصنا الشعبي » ص ١٥٤ وما بعدها وقد بحث أصل الليالي في دراسات : د. سبهر القلماوى « ألف ليلة وليلة » د. حسين فوزى « حديث السندباد القديم » ، فوزى العنتيل « الفولكلور ما هو ؟ » .

(٣) نشير هنا إلى ما أدخله القاص العربي على طول الليالي من حكايات هندية وفارسية

ثم عربية . . .

التي تستمد من الخبرات العربية ، وبخاصة البغدادية والقاهرة كثيرًا من الأبطال والأحداث ، والنسيج الداخلي للحكايات ، والتفاصيل الكثيرة التي تربط بين الأحداث ، وتطور الأشخاص ، وتنتقل بهم من مكان إلى مكان ، بل من عالم إلى عالم . . ومن ثم فإن مؤلف أو مجموعة مؤلفي ألف ليلة وليلة لم يلتزموا بالاطار الأسطوري للأصل القديم ، بل يتجاوزونه إلى حكاية أحوالهم ، وسرد خبراتهم ، والتعبير المباشر — أحياناً — عن عقائدهم ونزعاتهم ، وإجلالهم التام للرسالة المحمدية ، وتقديرهم للأخوة في العقيدة « وما يتخلف عنها من عادات في الفكر وفي السلوك لدى الشعوب العربية ، وبخاصة السواد الأعظم في مدينتي بغداد والقاهرة . . فالمعجم الذي تنسج منه — لغة الحكايات ، هو معجم سكان هاتين المدينتين بما فيه من سيطرة للعقيدة الدينية الإسلامية ، وصلاة دائمة على الرسول محمد (ص) . . وغير ذلك من ملامح الدين الشعبي . .

وفي هذا المعجم ، كما في تضاعيف الأحداث ، مفارقة واضحة بين البيئة التاريخية للحكايات ، وبين إطارها الأسطوري الذي يشير إلى فترة عريقة في القدم تكاد تعز على رصد التاريخ . . وثم مفارقة واضحة — ان لم يكن تناقض واضح . . لم يلتفت إليه كاتبو الحكايات ، وهو وجود هذا الحاكم « شهريار » في مجتمع إسلامي ، واستباحته أن يقتل فتاته كل صباح ، فهذا قد يحدث في مجتمع بدائي ، بعيد في الزمان والمكان عن تقاليد المجتمعات المتحضرة ، وبخاصة المجتمعات التي تنتمي إلى عقيدة متشددة كالدين الإسلامي . . تخلق الكثير من الثوار والمفكرين وحركات التمرد والانشقاق . .

وفما نعرفه من انحرافات حكام المسلمين أنها لم تكن على هذه الصورة « الشهريارية » الصارخة . . أن يوجد حاكم يستبيح لنفسه أن يقتل نفساً

بريئة كل صباح لمدة ثلاث سنوات ، حتى بضج الناس ، ويهربون بينهم فتخلو المدينة من وجود فتاة في سن الزواج ، ثم يأمر الملك وزيره أن يأتيه بينت كعادته ، فلا يجد الوزير في المدينة طلبته ، ويعود حزينا ، وفرعا إلى بيته ، وكانت له بنتان (شهرزاد ، ودينازاد) فتحاولان أن تسريا عنه ، وتستدرجاه إلى البوح بما يهيمه ويفزعه ، فهون الكبرى عليه الأمر « وكانت قد قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين ، وأخبار الأمم الماضية » . ويكون هم والدها وعلمها بالتاريخ والسير هما سبب عرض نفسها ، لتكون زوجة « لشهريار » فاما أن تنجح في شفاء نفسه من عللها ، وإما أن تكون فداء لبنات المسلمين . .

ولكن التناقض الواضح بين أسطورية مجتمع شهريار وبين إسلاميته . . إذا جاز ألا يفطن إليه مؤلفو تلك الحكايات ، فإن المعتمد على تلك الحكايات في صياغة بناء فني متطور كالمسرحية ينبغي له أن يفطن لذلك ، وأن يستخدم المؤلف المعاصر من المادة الموروثة ما يتفق مع منطقية عمله الفني ، مخلصا مما يكون قد علق به من تناقضات . .

ولكن الشاعر عزيز أباطة قد قبل منذ البداية هذا التناقض . . وأراد أن يحدثنا عن مجتمع إسلامي « كتاب الله بين يديه يهديه السبيل . والحكم شورى ، والعدالة ذمة ، والفضل بالتقوى ، والقيمون على الشعوب حشد من الأجراء »^(١) . . ومع ذلك يحكمه شهريار الذي يستحل الدماء ثلاث سنوات حتى يهجر المدينة سكانها . . متى حدث ذلك ، وكيف يحدث . . ولا يعرض الشاعر إسلامية هذا المجتمع كشيء عرضي ، بل هو أمر جوهري ، يتسلل إلى تفاصيلها ، وتقاس بمثله أخلاقيات الناس وطرانقهم في السلوك . فشهرريار يعرض على شهرزاد أن تشاركه الشراب :

(١) انظر : مسرحية « شهريار » ص ١٩ .

فهو ينتهى بشهريار إلى أن يكون مؤمناً ، وليس عن أى سبيل يؤمن ، بل من خلال العقيدة الاسلامية ؛ ومن ثم تكون هذه التمهيدات ضرورية فيما هدف إليه « لأنها تخدم الغاية الكبرى التى تنتهى بها المسرحية وهى « التطهر عن طريق العودة للعقيدة الاسلامية » . فالاسلام فى المسرحية أمر جوهري ، يطور الأحداث والأشخاص حتى تنتهى بشهريار إلى التطهر وإلى التمسك بتعاليمه ، وشهرزاد ليست تلك الفتاة العارفة بكتب السير والتواريخ ، العالمة بأحوال البشر « بل هى فتاة متمسكة بتعاليم الدين ، والدين الاسلامى بخاصة ، ومن ثم فهى تحاول أن تحتكم إلى تعاليمه ، وأن تخضع شهريار وما حول شهريار إلى مثله وعقائده . . فما أضيّق الدرب الذى ولجه عزيز أباطه . . وأوسع العالم الذى تنطلق بنا إليه شهرزاد ألف ليلة وليلة التى « قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء » ، وشهرزاد عزيز أباطة تتمشى مع غايته ، وتبتعد كثيراً عن شهرزاد الفولكلور . .

شهرزاد عزيز فتاة حادة الطباع إلى درجة مثيرة ، يقظة العقل إلى حد منفر . . فى أول لقاء بينها وبين شهريار — دون سابق معرفة — تدخل عليه قصره ، وهو فى ساعة من ساعات غضبه ، وقد أمسك مهرجه « سليمان » ليفتك به انتقاماً من بعض اجترائه عليه ، نجدها شهرزاد تقول :

شهرزاد : تنح عنه وخله

« يتفعل شهريار بهذه المفاجأة . وهذا التحدى ، ثم ينكص قليلا وهو ينظر لخنجره » .

« مستمرة » : لو تستطيع الطعن لم تنكص فكم

هم الفتى فثلثه حيرة عقله

هكذا ، فى أول لمحها له ، تأمره وهو سيد الآمرين ، وتبالغ فى تحديه

وهو من يجفل جبابرة الرجال منه ، وتجاهه في غضبه ، وهو من عجزت
المدينة عن أن تنبسر بينت شفة أمام طغيانه . .

وكان من الطبيعي - وهو المستهتر بالنساء - الموغر منهم - أن يصب
عليها جام نغمته ، وأن تكون الضحية بدلا من سليمان . . فاذا ما أصغينا
إلى تلك الحيلة التي دخلت بها شهرزاد « الشعبية » على شهریار : « وكانت
قد أوصت أختها الصغيرة ، وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك ، أرسلت
أطلبك ، فاذا جئت عندي ، ورأيت الملك قضى حاجته مني ، فقولی :
يا أختي حدثينا حديثاً غريباً نقطع به السهر ، فأحدثك حديثاً يكون فيه
خلاصی إن شاء الله » رأينا إلى أى مدى كان لقاء شهرزاد لشهریار -
في المسرحية - لقاء مستهجن ، وبعيداً عن توفير ما تريد أن تكون عليه
من تأثير .

شهرزاد التراث . . أنثى أولاً تسليح بكل ما تسليح به الأنثى في مواجهة
الطاغية شهریار . . وتستخدم عملها وفنها في ترويضه ، ويخالجها الشك دائماً
في قدرتها على استماته وتخليصه من شره . وتخلص نفسها من براثن الموت . .
كل ما تروضه به هو الصورة المثلى لما يمكن أن يكون « في الأنوثة »
في كل زمان ومكان . مع وجل حقيقى ، وإدراك لعظم هذه المسؤولية ؛
وإذا كان عزيز قد قال لنا في مقدمته : « إننا قد نرى في شهریار « آدم في
صراعه الأبدي من أجل حقيقة الحياة التي يحياها » فان شهرزاد التراث ،
جواء الخالدة ، التي أُلانت عدوان آدم منذ الأزل ، ويبدو أنها ستظل قادرة
على ترويضه مادامت تدرك « من الأنوثة » ، وما في هذا الفن من أسرار
وطلاسم . .

وشهرزاد المسرحية لا تشف عن هذه المشاعر الخالدة ، ولا تحمل

إلا القليل من سمات الذكاء الأنثوي الرائع التي تبدى به شهرزاد في الليالي . .
حين تنكسر في مخدعه كل ليلة ، وهو يتشوف إلى نهاية القصة في الليلة
القادمة . وهي تقول :

« وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك . . فيقول
الملك في نفسه : والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها » .

فهى — شأن كل حواء — لاتجاهه وجهاً لوجه ، ولا تثق في نفسها هذه
الثقة التي غالت فيها شهرزاد (المسرحية) ، وإلا استوجبت الغضب ،
واستثارت مكامن الكبرياء ، بل تضع نفسها — وقد غرست أزهار المستقبل —
بين الضراعة والرجاء ، وتضع شهريار — وقد رسمت خفية طريق اختياره —
موضع الحاكم المطلق . . وبهذا تبلغ مقصدها من هذه النفس الشقية المعذبة . .
الجريحة في شرفها وحبها ، المصممة على النعمة والثأر . .

شهرزاد التراث تشوفه إلى المعرفة ، وتتسأل إلى مناطق اللاوعي في
نفسه فينقاد لها شهريار كالمسحور ، ثم تروى من جمالها غلة جسده « ثم إنهم
باتوا تلك الليلة إلى الصباح متعانقين » . . وبذلك تكون مثال الأنثى الكاملة
التي ترضى لدى الرجل نوازع الجسد والروح . . والتي يكرن من اليسير
أن تتكامل حياته بها ، وأن يجد فيها . — وهو الموزع النفس — مرفأً
سلامه النفسى . .

أما شهرزاد — المسرحية — فقد كانت مثال العقل في تجرده . وجفافه ،
وحديثه ولجونه إلى القضايا والقياسات ، كما أن شهريار لم يكن يجد لديها
رباً لنزعاته الجسدية ، فكان يهوى ، وينشد الأشعار ، في « دنيا زاد »
التي تيمت به في المسرحية . . وواضح أن عزيز حين أراد من شهرزاده أن
تكون مثالا للنزعة العقاية المتطهرة ، أراد أن يصور في دنيا زاد نوازع

الجسد ؛ وأن يظل شهريار في بيداء اضطرابه وحيرته ينكسر أمام اليقين العقلي لدى شهرزاد ، بينما يشبع نوازع جسده في فانتته دنيا زاد . . إلى أن يتم له التطهر النفسى ، فيخلص إلى حب شهرزاد ، بل يخلص إلى حب الفكرة المجردة ، أو الذات الالهية . . حاملاً من شهرزاد المشعل الذى غرسته في نفسه ، واليقين الذى ضمت جوانحه عليه . .

والمقارنة بين اكتمال شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة ، وتقسيمها إلى شخصيتين في المسرحية ، يعطى لمؤلف الليالى أحقية التقدير لفنه العميق ، لدى ما فى شخصية شهرزاد « المتكاملة » من تأثير على شهريار ، وقدرة على الاستيلاء على نزعات نفسه ، مروراً بترضية جسده ، والكفكفة من غلواء رغائبه . .

ولعل هذا يتفق مع ثقافتنا المعاصرة ، التى كادت أن تنتهى إلى وحدة المظاهر المادية والروحية في الانسان وفي الكون على السواء . . وما قامت به الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة من إدراك وحدة البواعث النفسية ، ووحدة ما كنا نحاله ينتمى إلى عالمين منفصلين في النفس والحياة . .

وفضلاً عن ذلك ؛ فإن كاتب الليالى قد سلح « شهرزاد » بحشد من حكايات التاريخ ، وسير الأولين . وخرافات الشرق والغرب . مما يستهوى الأفتدة ويستثير نزعة الفضول في كل نفس إنسانية ، بينما سلحها عزيزاً بأباطة بهذا المنزع العقلي . . الذى كان من اليسير مقارنته بالحجة ، ومقاومته باللامبالاة . ومعنى ذلك أن الشعب قد لجأ إلى استمالة اللاشعور ، وهو عالم لم يسيطر عليه الانسان بعد ، بينما صعد عزيز المسألة إلى عالم العقل ، وهو المنطقة التى يملك الانسان السيطرة عليها ، ويعز منازعته فيها . وبكل ذلك كان كاتب الليالى أكثر حذقا ، وبصراً بالانسان ، وقواد الشعورية ،

واللاشعورية ، والوسائل التي تستطيع السيطرة عليه ومناطق النفوذ التي لايسهل اقتحامها ، ومناطق النفس التي يسهل اقتياد الانسان عن طريق التأثير عليها ..

بقيت بعض مسائل نشير إليها بعد أن أبنا حظ هذه المسرحية من استخدام المادة الأسطورية . وقد رأيناها حظاً ضئيلاً . . حيث وافق ألف ليلة وليلة – فيما كان عليه أن يخالفها فيه وهو إسلامية مجتمع شريار . . وخالفها فيما كان عليه أن يوافقها فيه وهو تكامل شخصية شهرزاد ، بالبهاء الروحي والجمال الجسدي على السواء . . بينما لجأ عزيز إلى تقسيمها إلى شخصيتين ، تختص كل منهما بنزعة واحدة . . ولعل هذا هو جوهر بحثنا الذي يهمه دراسة الظاهرة الأسطورية في شعرنا فحسب . . ولذلك فإن ما بقي من مسائل سنشير إليها إشارات سريعة :

١- المعجم الشعري : يستخدم الشاعر عزيز أباطة كثيرًا من الكلمات الغريبة ونحن ندرك مدى حاجتنا إلى إحياء لغتنا ، ومدى ما يستطيع الشاعر – أو يجب عليه – أن يقدمه لأمته من تراثها اللغوي ، غير أن هذا الإحياء الشعري مشروط بمجموعة من الشروط الهامة ؛ أولها : الحاجة إلى هذه الكلمات . . كأن يجد الشاعر نفسه في حاجة ضرورية إلى استخدامها حيث لايجد من متداول اللغة ما يغني عنه ، وحيث تشع في مكانها من السياق الشعري من قوة الإحياء . . الا تستطيع سواها أن تؤديه وإذا ما عرضنا إلى بعض النماذج لدى شاعرنا ، وجدناه كان في غنى عن كثير منها حيث لاضرورة لها من استعمال أحياناً ، ومن وزن وقافية أحياناً أخرى ؛ بل وجدنا الشاعر – أحياناً – يتجاوز الكلمة القوية الإحياء في موضعها ، إلى كلمة أخرى أقل شيوعاً ، وأقل إحياء ، كقوله :

** أحفظ ذمة وأصون إلا فلست العاجز القدم العليلاً

« وثغرك العذب على تقبيله يخضض
 « كأنما يشجننى عنها توقع الندم .

ولاندرى السبب فى عدوله عن كلمات عهد ويحرض ويردنى أو
 يمنعنى بدلا من كلمات ، إلا ، ويخضض ، ويشجننى ؛ وهى أقرب إلى
 فهم المتلقى ، قارنا ومشاهداً وأقدر على الإيحاء الشعرى . .

ويبدو أن هذا النهج الذى يريد أن يطمئننا على حصيلة شاعرنا اللغوية :
 هو النهج المختار لديه فى كل مسرحياته . مما يحدث فجوة بين لغته الخاصة ،
 وبين فنه المسرحى الجماهيرى . .

وأود أن يحاول الشاعر — كل شاعر — فى تناوله للأساطير ، أن يكون
 معجمه الشعرى مكوناً قدر المستطاع من اللغة الفطرية فى صفائها الأول
 وتلقائيتها النادرة . . وأن يعيد النظر فى خواص الأسلوب التصويرى
 للأساطير . . حتى يتوفر فى عمله الفنى — قدر الامكان — لون من ألوان
 التكامل بين النسيج الشعرى ، والاطار الأسطورى الذى — اتخذه شكلا
 لعمله الفنى . .

٢- إسقاطات عصرية :

كل عمل فنى . محوره — بالبداية — عصره ، وقضايا قومه ، مهما
 أوغل فى الحديث عن التاريخ أو عن الأساطير . غير أن العمل الفنى
 الذى يصطنع الأقنعة التاريخية والأسطورية مطالب بأن يشف عن هذه
 الهموم العصرية . مع الحفاظ على سلامة القناع . وتماسكه الفنى وبخاصة
 إذا كان هذا العدل على مثل ما للمسرحية من موضوعية . .

فاذا ما كان شهريار ، فى حقبة قديمة من التاريخ : فان شاعرنا

مطالب بأن يوفر لها من النقاء التاريخي مالا يتفق مع مانجده من مسرحيته من إشارات واضحة إلى حياتنا المعاصرة . . كما ورد في قول شهرزاد لشهرزاد :

أغرمت بالخلف حتى أشبهت ساسنة مصر

فلم يذهب خلف سياسة مصر مثلاً في التاريخ حتى يكون التشبيه به صحيحاً ، وإنما الشاعر أراد بهذه العبارة أن يدين - وقد كتبت بعد الثورة - معاناته الحياة المصرية من تنازع الساسة ، وعدم اتفاقهم في الفترة الحزينة المعروفة من الدستور إلى الثورة .

وكما ورد في قول شهرزاد في استعطافها لشهرزاد نحو المسخ :

ألم تسمع مقالته فاني شمت بها شواء آدميا
وشمت دموع مهجته توالى لتستعدي الضمير العالميا

فلاريب أن « الضمير العالمي » منتزع من بيئتنا المعاصرة . وظروف حضارتنا المتشابكة :

وليس ترصيع العمل الفني يمثل هذه العبارات ذات الدلالات المعاصرة ، من قبيل أن عالمنا المعاصر وقضاياها - بالضرورة - محور كل عمل فني يؤلف فيه ، فان هموم العصر تبدى نبضاً داخل كيان العمل الفني : كما تشف عنها شخصوه وأحداثه . والموقف الذي اختاره المنشئ فيما ينطوي عليه من صراع . - أما ورود مثل هذه العبارات فهو إقحام من الشاعر على سياق العمل الفني ، وتنوءات تخل بنقائه التاريخي . . وقد أقحم عزيز أباطة - فوق ذلك - كما أشار الدكتور محمد مندور ، على الأسطورة ، عدة مناقشات لمشاكل معاصرة ، بل مشاكل جدت بعد ثورتنا ، ولا

علاقة لها أصلاً ببيئة الأسطورة التاريخية كمشكلة إعادة توزيع الثروة ،
والمساواة بين الناس . وحكم الشعب بالشعب ، وهى مناقشات طويلة ،
تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته باقر .

وليس معنى هذا أن على الشاعر حين يتناول أسطورة أن يكون بعيداً
عن إثارة مثل هذه القضايا ؛ بل الحقيقة أن هذه القضايا وأمثالها من قضايانا
وهو منا المعاصرة هى المحور الجوهرى - كما قلنا - لكل عمل فى معاصر .
شريطة أن يشف عنها العمل الفنى . وألا تكون إخلالاً بموضوعيته ،
ومضافة إلى أحداثه وشخصه . وواردة - من خلال حوار من الممكن
أن يتجاوزه العمل الفنى فى نموه وتطوره - كما وردت فى مسرحية أباطة -
فأنها حينئذ تكون عناصر دخيلة وفضولية ، ومن الضرورى الاستغناء عنها .

٣- شخصية المهرج :

آية المسرحى المبدع أن يستخرج من الشخصيات الثانوية فى مسرحيته
وظائف هامة لتطوير العمل الفنى ، وتنمية أحداثه ، وإضافة أبعاد للحركة
الدرامية ليس من اليسير إضافتها عن طريق الشخصيات الرئيسية وحدها . .

وثمة شخصيتان - عند عزيز - يحملان من الامكانيات ما يستطيع به
المؤلف أن يثرى بهما عمله المسرحى . .

وقد استطاع المؤلف أن يجيد تحريك إحداها . . بينما ترك الأخرى
فى حالة جمود ، وكانت أولى بالعناية ، وأكثر خصباً ، وهاتان الشخصيتان ،
هما : المفتى والمهرج :

وقد استطاع المؤلف أن يكشف عن نفاق المفتى . وزيف شخصيته ،
وتهافته ، وكذبه وحرصه على المال ، وتدليسه للفتيا ، فى خفة دم نادرة ،

تساوقه اللغة البسيطة ذات المصطلحات المعروفة والأوزان القصيرة .
والمواقف المتناقضة ، التي تآزرت جميعا في تصوير المقتى تصويراً يثير
الزراية . ويشهد للمؤلف بأنه عكف على هذه الشخصية حتى أُنجز صقلها ،
وأُتقن إبراز دورها . .

أما شخصية « مهرج الملك » الذي تطلب منه وظيفته أداء دور
معين ، وينزع به فكره وحكمته إلى فهم خاص وعميق لقضية « الحكم » ،
وفداحة الظلم الذي ينزل بالشعب ، وضرورة قيام الشعب بدوره وإن
عوقته العوائق .

وقد كان عليه وهو مهرج الملك ، أن يثبت بين أصحابه والاعية.
بعضاً من حكمته وأثارة من فكره اللامح ، وأن يختار من الألاعيب والفرج
ما يوقظ الملك إيقاظاً قوياً ، وينزع به إلى الرشاد . .

فقد كان هذا الدور المزدوج حرياً بأن يجعل من شخصية المهرج
شخصية هامة في المسرحية ، وغامضة غموض رسائله المهمة بين حشد
أصحابه ، وموقظة بقدر ما في هذه الرسائل المهمة من تبصير وإنذار . .

بيد أن هذه الشخصية لم تكن على مثل هذا القدر من العمق والتماصك ؛
بل كانت شخصية حادة ، أشبه بشخصية حكيم ؛ وظيفته أن يتعقل الأمور ،
ويفلسفها ، لا أن يهرج للملك ويضحكه . . ولذلك جاءت هذه الشخصية
الثرية المعقدة شخصية بسيطة ، شخصية واعظ متسلط بمقاييسه العقلية .
وحججه الرتيبة :

مولاي لاتهلك أسمى وتشجعـــــــــــــــــع
تشقى من القلق النفوس إذا هفــــــــــــــــت

للحق تنشده بعزم مجمع
لذ باللطيف الفرد . واهل حبه
تهد السبيل إلى الجمال الأرفع

وأى شىء أثقل على نفس شهريار من أن يتصدى لنصحه وهدايته
هزأته الذى ادخره لإضحاكه ، والعبت به . .

حتى المشهد الهزلى الوحيد الذى رأينا فيه « سليمان » وقد أراد أن يتخذ
« صاعدا » قائد الجيش من يد شهريار ؛ فدخل على الملك متجاهلا غضبه ،
حاملا قطته ، زاعماً أن فأر الوزير الأول قد عضها ؛ فيتحول غضب الملك
إلى الوزير الأول صاحب الفأر بدلا من صاعد . . هو هزل لا يضحكننا
بقدر ما يوقفنا على سذاجة إيراده فى مثل هذا الموقف . .

ولذلك فإن هذه الشخصية تبدو غير مستغلة استغلالا حسناً ؛ حيث كان
فى وسعها أن تعطى من الإمكانيات الفنية الكثير . .

٤ - شخصية شهريارة :

وبرغم كل ما سبق ، فإن الشخصية الأولى فى المسرحية « شهريار »
وفق الشاعر فى تصويرها . وفى تصوير حيرته بين جمال الروح وجمال
الجسد ، وسخريته من محاولات شهر زاد ، وإيمانه باستحالة تحوله إلى
ما تريد ، ويقينه بأن مصير شهر زاد ليس إلا مصير الأخريات . . مهما
حاولت :

فلسفى ما شئت . . فالصبح ستعاك النواعى
ألف ليل قد قطعنا فى حديث واستماع
لك عقل نفرت واستوحشت منه طباعى
وجنان صيغ من صلب عناد وصراع

غير أن تحوله إلى الإيمان ، وإلى الزهد في الملك وفي الحياة الاجتماعية — أخيراً — كان مفاجئاً ، لم ترشح له تمهيدات كافية ، ولم يأخذ المؤلف بيد شهريار متدرجاً في مراحل الشك واليقين التي مر بها — كما أشار في المقدمة — وبدون هذا التحول المفاجئ في المسرحية فإن عزيز أباطة كان موفقاً في تصوير شخصيته . . موفراً لها من الشخوص والمواقف ما تستطيع به أن تعبر عن أبعادها من خلال الحركة والحوار . .

٥- أغنية الرياح الأربع — على محمود طه :

أحيط التأليف الشعري للمسرح العربي بظروف خاصة ، نشأ عنها بعض الظواهر التي لا يخطئها القارئ منذ أول وهلة . .

فقد نشأ في جو غنائى . يطرب للأدوار التي يؤديها كبار المطربين ، دون نظر إلى صلتها أو عدم صلتها بالسياق المسرحى المعروف ، كما نشأ دون تراث يؤكد تقاليد الفن المسرحى ، ويثبت قيمه لدى المؤلف والجمهور على السواء . .

فرائنا في مسرحياتنا الشعرية كثيراً من القصائد الغنائية ، والحوار العذب الذى يسرعى إعجابنا — في حد ذاته — بينما يصيب الحركة المسرحية بالخلل ، ويبطئ نمو الأحداث . وقد يكون غير متلائم مع بعض المواقف ، أو لا يتصل بنفسيات الأشخاص . .

ورأينا شخصيات متطفلة على خشبة المسرح ، دون أن تدفع بالأحداث قدماً ، أو تخضع لما يسميه النقاد « الجبر المسرحى » ، ويعنون به أن كل لفظ وكل حركة ، وأن كل شخصية محسوبة حساباً دقيقاً في المسرحية بحيث تستدعيه الضرورة القصوى . . وإلا أضرب بالحدث المسرحى ، وترك ما يشبه الثغرة في بناء المسرحية . .

وقد أشرنا إلى بعض مظاهر هذا القصور فيما عرضنا له من مسرحيات .. غير أن وقفنا عند « أغنية الرياح الأربع » لعل محمود طه تصبيناً بشئ من الحيرة لأنها تبد هنا — بعد قراءتها — بالتساؤل : هل نعتبرها مسرحية أم لوحات غنائية فيما يشبه القصائد المطولة تعتمد على الحوار . . على نحو ما لاحظت الشاعرة نازك في كتابها القيم عن علي محمود طه حين قالت (ص ٣٣١) : إن علي محمود طه قد بقى الشاعر الذى ينشد ، ولم يستطع أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحى ، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار .

أما ما يسوغ اعتبارها مسرحية فهو : أن الحوار فيها كان — فى الأعم الأغلب وبخاصة فى الفصل الثانى — يخدم الحدث المسرحى ، ويكشف عن وظائف وطبائع الشخصيات . .

وأنها دارت على أحداث معينة مهد المؤلف لها فى الفصل الأول تمهيداً جيداً . ثم سارت نحو « التعقيد » على نحو مقنع ، حتى انتهت إلى « الحل » ، وأن بها شخصيات رئيسية محددة المعالم النفسية ، والأبعاد الواقعية ، ومتنوعة فى وظائفها ونفسياتها تنوعاً واضحاً . .

ومع ذلك فأننا نجد بعض العيوب الشهيرة فى مسرحياتنا الشعرية واضحة بها . .

فالحوار — أحياناً ، وبخاصة فى الفصل الأول — يطول طويلاً مسرفاً دون أن يخدم الحدث المسرحى . وكثير من الشخصيات التى يوزع المؤلف اهتمامنا عليها فى الفصل الأول تختفى تماماً فى الفصل الثانى دون أن تؤثر على سير الأحداث ، أو تساهم فى العقدة المسرحية . .

وبناء المسرحية — من جراء هذه الحواريات الغنائية ، وتلك الشخصيات المتطفلة — يصاب بالحلل والثرهل ، حتى لترى نازك أن الفصل الأول برمته لا ضرورة لوجوده (٣١٩) .

مع أن الفصل الأول هو الذى أراد المؤلف أن يقدم فيه — بصورة عامة — حياة البحارة فى ذلك الزمان ، وإثراء بعض قراصنتهم مما يصيرونه من السلب والنهب وما يتصفون به من جرأة ومخاطرة وإقبال على اللذات ، كما يقدم لنا حياة الشاعر المتجول الذى لا يملك إلا فنه وقيثاره ، والذى تحط به الرحال من ميناء إلى ميناء . لينشر المعرفة ، ويذيع البهجة . ويتكسب القوت . . . وقد كان واحداً من الذين يعرفون حقيقة « الرياح الأربع » . . الحواريات الأربع الفاتنات اللواتى يملكن أسرار الرياح الأربع . . وكان حديث « باتوزيس » ذلك الشاعر عنهن فى الفصل الأول هو الذى أثار شره «أزمردا» . . فيلسوف القوة والشر . واغتصاب اللذات ، والتحكم فى أقدار من يقع تحت طائلة سطوته . وقد قدم لنا هذا الفصل طرفاً من تاريخه ، وتعريفاً بنواياه . وعرض علينا فلسفته من خلال حوار ذكى مع « باتوزيس » الشاعر المثالى الفقير . . .

ثمة ضرورة — إذن — لهذا الفصل ، حيث يقدم الشخصيات الرئيسية ، ويكشف عن تاريخها ونواياها . ويمهد لرغبة أزمردا فى امتلاك الحواريات الأربع لاستغلال قدراتهم على إخضاع الرياح . . وبذلك يخضع لسفينة البحار . . ويكون أكثر حرية فى التجوال . وأكثر قدرة على الساب والنهب والتمتع بحياة الرفاهية والثراء . .

غير أنه لم يقتصر على ما يخدم الحدث المسرحى — كما أشرنا — وعلى ما تنطور به المسرحية فى الفصل الثانى ، بل عرض إلى شخصيات كثيرة

كان من الضروري الاستغناء عنها ، أو التعبير بالرواية المقتصدة عن حيواتها ، أو بالأحداث المركزة جداً . . التي تعمق معرفتنا بأجواء البحارة ، وحياتهم ، في ذلك الزمان . . دون أن نحدث فجوة بالأحداث الكثيرة والحوار الطويل والترشق بالسباب بين خيللات البحارة — حالت دون أن تتكامل المسرحية بأشخاصها وأحداثها الرئيسية التي تساهم فعلاً وتنمى وتطور حركة المسرحية ، وتحول بها نحو الحل . .

وفي ظني أن « أغنية الرياح الأربع » حرة بأن تمثل على المسرح ، إذا وفق مخرج إلى اختصار الفصل الأول . وتخليصه من بعض الشخصيات ، وبالتالي بعض الحوار غير الضروري . وترك هذه الشخصيات كالبحارة وخيللاتهم وأرسطوفان وزوجته صاحبي الخانة : ضمن الديكور المسرحي ، ترسم الجو ، وتوحى به ، دون أن تساهم إلا بقدر يسير جداً في الحدث المسرحي طبق احتياجات تعقد المسرحية وحلها . .

وبذلك تظل المسرحية — تمثيلاً — أقرب إلى الصورة التي تركها عليها المؤلف ، ويكون جهد المخرج فيها على هذا النحو ليس إلا من قبيل إخضاعها لضرورة التمثيل ، على نحو ما يخضعون بعضاً من مسرحيات توفيق الحكيم — أعظم كتابنا المسرحيين — حين يعمدون إلى الاقتصاد في بعض حوارياته . .

ولاريب في أن هذا الإسراف في الشخصيات ، وبعض المواقف المسرحية قد دخل على شاعرنا من هذا الباب الضخم الذي تدخل منه كل عيوب مسرحنا الشعري . . وهو : فقدان التراث المسرحي . وقلة تمرس الجمهور بهذا الفن . . الذي يجعله — حتى الآن — يسبق من المسرحيات ما هو بعيد عن أصول الفن المسرحي . وتقاليده الناضجة . .

وقد أثارت الشاعر على محمود طه لكتابة هذه المسرحية نصوص

حوارية عثر عليها العالم الفرنسي دريتون من تراث قدماء المصريين . . ونشرها في « مجلة القاهرة » التي تصدر بالفرنسية ، عام ١٩٤٢ . وقد صدرها بقوله : « تقوم هذه الأغنية على الحوار ، فبعد أربع مقطوعات تغنى كلا منها فتاة ، يدخل رجل فيحبهن ويشرع في خطفهن ليستولى على الرياح الممثلة فيهن ، فيغريهن بأثارة الفضول في نفوسهن وذلك بأن يعرض عليهن زيارة سفينته . (وتلك كانت خطة البحارة الفينيقيين في عهد هذه الأغنية ، يلجئون إليها عندما يريدون اقتناص الجوارى من بلاد البحر الأبيض) . ولما قبل طلبه بالرفض لم يستسلم للهزيمة كما هو واضح من المقطوعة الأخيرة في الأغنية حيث يقول « إن وسائل لا تنفذ » ولكن لسوء الحظ لم نعر على تكملة الأغنية والوسائل التي لجأ إليها الرجل . وأكبر الظن أنها مما يشير الشراة التي تكشف مواضع الضعف في النساء ^(١) » .

وقد ترجم الدكتور ثروت عكاشة المقطوعتين الأولى والأخيرة من هذه الأغنية ^(٢) .

- (تقول الفتيات)
- لقد أعطيت هذه الرياح .
- هذه هي ريح الشمال التي تسير سفن الأيونيين .
- والتي تمتد ذراعيها حتى أطراف مصر ،
- والتي تغفو بعد أن تمنح اللذة لمن يريد لها ، كل يوم .
- إن ريح الشمال هي ريح الحياة ،
- أعطيتها وأنا أحيا بها ،

(١) انظر : مندور « الشعر المصرى بعد شوق » ج ٢ ص ٩٨ .

(٢) انظر : دريتون « المسرح المصرى القديم » ترجمة د. ثروت عكاشة .

— (تقول الفتيات)

— لقد أعطيت هذه الرياح ،

ها هي ذى ريح الجنوب التى تهب فى صورة زنجى الجنوب ،
والتي تحضر الماء الذى يبعث الحياة ،
إن ريح الحياة هي ريح الجنوب ،
أعطيتها وأنا أحيا بها .

(وتندس فتاة تقوم بدور « عالمة » وتحاول أن تنتزع من الفتيات كنزهن الثمين . وتأخذ فى خداعهن بالإفصاح عن قلقها من ألقابهن :

— سلام يا رياح السماء الأربع .
إفصحى لى عن أسمائك واسم من أعطاك إياها .
واكشفى لى عن حقلك فى السبق بها .
لقد تسلمتها من قبل أن يولد البشر .
ومن قبل أن تتكاثر الآلهة .
ومن قبل أن يقع الطائر فى الشرك .
ومن قبل أن يشد الحبل حول عنق الثور .

* *

لقد طلبتها من سيد الرياح .
وهو الذى أعطانى إياها .

(فإذا ما وجدت هذه الفتاة اللجوجة الرفض أخذت تحاول انتزاع الكنز منهم ، مستغلة أولا فضول الفتيات ، ثم نهمهن إلى الطعام :

— تعالى فى رفقتى أرك قاربى .
وأنزلك فيه .

كلا . لأننى أستخدم قارى .
وهو يحملنى إلى المرفأ .

* * *

إن فطائرى لا عدد لها .

وقد استثار على محمود طه فى هذه النصوص أنها مصرية قديمة ، وأن روحاً من الإحساس الوطنى العميق ينث فى روعه أن روح الإلهام الفنى التى طافت بأحد أجداده الشعراء القدامى تطوف به الآن ، وبذلك يتصل الحاضر بالماضى ، ويحيا الحفيد فى جو الإبداع الفنى الذى تنفس فيه جده العظيم .

وقد أطلق لخياله العنان فى تصوير جوهر هذه النصوص الغنائية تصويراً مسرحياً ، فشاء أن توجد حانة فى الشاطئ الفيئى ، وأن تكون حانة « الملاح الثائه » كأن شاعرنا على محمود طه يريد أن يركز راياته خارج حدود وطنه منذ فجر التاريخ . . وأن يتصل ماضيه القومى بحاضره الشخصى فى شخصية الشاعر المتجول « باتوزيس » الذى يفد على الحانة لا يملك من متاع الدنيا غير الإنشاد ، وهو — كشاعرنا — ظمئاً ظمئاً قاتلاً للخمر ، يهفو إلى السهر والمتعة ما وسعه ذلك . . ويحاول أن يبدى صاحب الحانة به ضيقاً ، فيتجه شاعرنا « باتوزيس » مثلما اتجه شاعرنا على محمود طه إلى استمالة « أنتيجونا » زوجة صاحب الحان . . وهو خير من يجيد الحديث مع المرأة ، ويعرف أكثر الشئون استمالة لها ، وتكون فرصته لعرض قدراته فى فنون الحديث والغناء على صاحبي الحانة . . مما يثير اقتناعهما بضيافته ، والتطلع إلى ما ينئ على الحانة من روادها وهم يستمتعون بذكريات ياتوزيس وأناشيدته .

غير أن هذا المتجول الفقير يكشف عن شخصية نبيلة فذة ، تعتمد بكرامة

فمنها ولا تطبق أن تستخدم إلا في سبيل المثل الإنسانية العليا ، عندما يمد
« أزمردا » القرصان الرهيب على الحانة ، فيستشيط باتوزيس غضباً من
حضوره ، ويلقى عليه — دون أن يفتن الزوائد بألوان من اللوم والتأنيب
على ما اقترف من جرائم — واجترح من أسنوب . .

ويكون لقاء مع « أزمردا » وجهاً لوجه ، فيكون حوار بين القوة
والعدل ، بين العنف والرحمة ، وبين الخير والشر ، ممثلة في باتوزيس
النبيل ، وأزمردا الوغد . .

ويرفض باتوزيس بإباء العروض المغرية من أزمردا ، وأحاديث الزفاهية
والنعمة والثراء ، ليكون تابعه ، ورفيق رحلاته . . ولكن حادثاً يحدث ،
فيوهن من إرادة باتوزيس . . حيث تلمع بارقة من إنسانية « أزمردا » —
فالشاعر باتوزيس أول من يدرك أن الإنسان ليس شراً محضاً . . وأن من
الممكن أن يهتز « أزمردا » أريحية ونبلاً ، وأن يتسلل النور رويداً إلى جالكة
الظلام . . .

هذا الحادث هو انتفاض « أزمردا » للدفاع عن امرأة أراد أحد القراصنة
العتاة أن يلحق بها أذى قد يودي بها . . فاشتبك مع أزمردا في عراك بالسيف
حتى استنفذها منه . . ومن ثم غادر الحانة فغادرتها هذه المرأة معه ، وغادرتها
معهما باتوزيس إلى سفينة أزمردا . . لماذا غادرت المرأة الحانة مع أزمردا ؟ . .
ولماذا لحق بهما باتوزيس ؟ . . لم تجد الشاعرة نازك مسوغاً لهدين الفعلين في
المسرحية . . غير أن ما قدمنا من إحساس الشاعر باتوزيس بأنه شام في هذه
الفعل من أزمردا بارقة أمل في ارعوائه عن غيه ، وفي تفتحه على الخير
وعواطف المحبة الإنسانية . وشام في وجوده معه تركية لهذا الإحساس . وعملاً
على تنميته واستمراره . . أما المرأة فكان من الطبيعي أن تتبع « أزمردا »

حيث قد أنقذها من يد خيلها السابق . . ومعنى ذلك أنه امتلكها بهذا الإنقاذ . .
فالمرأة من هذا النوع الضائع ما تكاد تقع على بادرة خير من رجل حتى
تظن أنها ستجد في حماه الأمن والرعاية ، وقد كان حرياً بخيلها السابق ،
المنحدر أمام أزمردا . أن يفتك بها لو لم تبادر بالخروج مع من أذل كبريائه ،
وأنقذها من بين برائته . :

على أن ثمة دوافع لاشعورية وراء كل فعل إنسانى — كما نعرف — وقد
كان في فقر هذا الشاعر وتشرده . واستماعه إلى أحاديث الرفاهية ، وأحلام
الثراء من أزمردا ، ما يعطف عقله الباطن نحو الاستجابة إليه . . وما نجد معه
هذا السلوك طبيعياً عند بادرة الخير التي بدت من أزمردا ، والتي استطاعت
أن تنيم قليلاً من قوة الوعي والإدراك عند باتوزيس ، وأن توقف ، ما في
عقله الباطن وهو القوة الموجهة الحقيقية للأفعال الإنسانية ، من رغبة في
الانقياد ، والاستجابة لأزمردا ٢ :

ومع ذلك فقد ظل هو الشاعر النبيل الذى يستمتع ببراء أزمردا ، ويقاوم
شروعه ، بل ويحرض — أحياناً — عبيده عليه . .

ثم يلتقى أزمردا — بعد ذلك — بربات الرياح الأربع ، ويحاول أن
يستميلهن إليه ، ليفيد من قدرتهن الإلهية في إخضاع البحار لمشيئته ، ويحاول
أن يثير جوانب الطمع فيهن كنسوة ، وبغريهن بالحلى والتحف النادرة ،
لأنهن حين تجسدن « بشراً » تسالت إليهن أطباع البشر ، وأهوائهن ، أو أن
النظرة إليهن جزء من النظرة الإغريقية — فى الأساطير — إلى الآلهة . حيث
يختلطون بعالم البشر ، ويتصفون بكل ما يتصف به الإنسان من نقائص
وأهواء . .

وأخيراً يخضعهن لأساليبه الماكرة فى الإغراء ، ويرتضين زيارة سفينته . .

وفي السفينة يلتقيان بياتوزيس الذى يكشف لمن عن حقيقة «أزمردا»
 وسوء نواياه ، بينما يشهدون آثار استغلاله لسمارا — المرأة التى وثقت
 بشهامته . وتبعته — ويقابلهن أزمردا بألوان من الغرور والسفه ، ومحاولة
 إخضاعهن لمواه . . . فيتخلصن منه بقتله . وإغراق سفينته ، وإنقاذ باتوزيس
 وسمارا . . .

وقد ألحق الشاعر بالنص المسرحى قصيدة زعم أنه عثر عليها فى ذلك
 المكان « وأنها رثاء من باتوزيس لأزمردا بعد غرقه وغرق سفينته . . وهى
 نص لا علاقة له بالمسرحية ، وليس إلا إنسياقاً من الشاعر على محمود طه
 وراء فنه الغنائى الأثير ، فقد أراد أن يتغنى بموت أزمردا ، وحاول أن يركز
 لنا ، فى أسلوب شعرى دقيق ، وقافية صعبة وأنيقة ، العبرة من حياة أزمردا
 ونهايته ، على نحو ما يقول :

صاحب الأمس لا رحيق ولا كأس تصدح
 فاشرب اليوم من إنائك بالموت يطفح
 أمن البحر مخلبك ، وشط ، وأبطح
 وعذارى كآتهن الأقاح المفتح

وسواء أبلغت القصيدة المستوى الجيد من شعر على محمود طه ، أم لم
 تبلغه — والرأى الأخير هو ما نراه : لما فى موقفها من مباشرة . وما فى بعض
 أبياتها من تقريرية لا خيال فيها . ولا لجوء لتصوير فى على نحو ما نعهد
 فى القصائد الجيدة من شعره — فاتها خارجة من إطار المسرحية . .

ومن هذا العرض للمسرحية . . ندرك أن الشاعر قد استطاع أن يطور
 المادة الأسطورية التى بين يديه ، وأن يستفيد من علمه بالتاريخ القديم
 وبالعلاقات البحرية التى كانت قائمة — آنذاك — بين مصر واليونان والشاطئ

الأسبوعى ، ولما كانت تتعرض له السفن من غزوات القراصنة ، ولما كان
يشيع فى تلك الأنحاء من تجارة بالرقيق الأبيض . . . كما استفاد من حبه الشهير
للبحار معرفة بتفوس البحارة ، وهو مهم النفسية ، وأبدع — على عادته —
فى وصف الملذات الحسية ، واختيار أحاديث الانسواء للمرأة . . . كما وفق
فيما نرى — إلى خلق شخصيات مسرحية متميزة ، لها من أسلوبها فى التفكير .
وتصرفها فى مختلف المواقف ما يحدد انتماءها النفسية والاجتماعية . . . كشخصيتي
« أزمردا » القرصان الذائع الصيت ، و « باتوزيس » الشاعر الفقير المتجول . .

أما طابع التعبير فى المسرحية ، وخصائصه الفنية ، فتتنمى إلى على محمود
طه نفسه ، بما نعرفه عن شعره الغنائى من رقة وأناقة ، دون مراعاة لضرورة
تغير الأساليب وتنوعها طبقاً لتنوع أشخاص المسرحية ، واختلاف مستوياتهم
النفسية والفكرية ، فثمة قطع غنائية جميلة صيغت على لسان القرصان ، بينما
يعز نظيرها إلا على لسان شاعر كباتوزيس . . وقد ظل إخضاع اللغة الشعرية
لطابع ، ومستوى الشخصيات عقدة العقد فى المسرحية الشعرية العربية
إلى أن ظهر الاتجاه الواقعى فى آدابنا بعامة . . وحاول شعراؤنا — حتى فى
قصائدهم الغنائية — أن يقتربوا من لغة الواقع ، وأن يبسطوا اللغة الشعرية .
وأن يتخلصوا — فى مدرسة الشعر الحر — من وحدة البيت وضرورة القافية
اللتين تمنحان لغة الشعر نمطية خاصة تبعده عن لغة الحديث اليوى . . وقد
مهّد كل ذلك للشعراء أن يقتربوا أو يواثموا بين اللغة والشخصية فى المسرحية
الشعرية . . غير أن التوفيق فى هذا السبيل ما يزال محدوداً . . فقد انتقلت
المسرحية من مرحلة تهديد الغنائية لمرحلة تهديد « النثرية » التى شاعت فى
أعمال مسرحى كعبد الرحمن الشرقاوى . .

يبد أن مرحلة الموازنة بين اللغة والشخصية فى المسرحية الشعرية بما مهّد

إليها التطور الاجتماعى والاتجاه نحو الواقعية مرحلة متأخرة عنى على محمود طه . . فقد ألف مسرحيته هذه عام ١٩٤٣ . . حين لم تكن هذه الحركة قد تثبتت فى تيار آذى جارف على نحو ما شهدنا فيما بعد ذلك من سنوات . . .

٦ - قدموس - سعيد عقل :

فى « قدموس » يتناول سعيد عقل أسطورة إغريقية تمس هدفاً خاصاً ، يجعله عقل بالإضافة إلى التعبير من خلال « الرمزية » رسالة حياته . ذلك الحديف هو التعصب للفنيقية ، والعودة إلى تاريخ لبنان القديم ، آن أن كان مركزاً من مراكز الإشعاع الحضارى فى العالم - على نحو ما يقول فى المقدمة (ص ١٢) .

« أول ما يطلع المتعرف بنا أننا شعب نترصن ، والمسكونة رعونة ، نرصف ذواتنا بالأسنى ، والتاس عويل ، وننتلع إلى الفكر ، والشعوب تحسن لتاريخ ، وتشبت بأرض ، واجتماع على مادة . نكبر على الجلى ، والألم . إحتياج وسل سيف وحرب ، نغترب فى فوق ، والآخرون فى أمام » .

وكان من الطبيعى أن يجد فى الأسطورة الإغريقية التى تروى أن كبير آلهة الأولب « زعوش » اختطف أورب بنت ملك صيدون ، فلاحق بها قدموس إلى بلاد الأغارقة يسترد أخته . .

وفى « البيوسى » قتل تيننا كان قد فتك باثنين من رجاله ، وبأمر من آلهة الحكمة بذر أضراسه فى الأرض ، فأثبتت رجالا شاكى السلاح . . . قتلوا إلا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء ثيبا ، أولى مدن مائة وإحدى ، سوف يبنيا قدموس . .

وأورب هى التى أعطت الغرب اسمها ، كما أعطاه قدموس حروف

الاحتجاج ، أداة المعرفة (١) .

هذه هي المادة الأسطورية التي بين يدي عقل . وهي مادة شديدة الجفاف شديدة الإيجاز ، على اختلاف مع المادة الخصبة الثرية التي وجدتها عن ميويم الجدلية . .

غير أن الشاعر هنا قد أضاف الكثير إلى تلك المادة المحدودة ، فأضاف إلى شخصيات أورب وقدموس « وزوش » : مري وصيفة أورب وحاضنتها ومربية قدموس ، والعراف الأعشى الذي ينذر ويوعد على نحو ما نجده في مسرحيات إغريقية كثيرة . . العراف الأعشى الذي يرى بنور بصيرته ، ويعرف من الغيب الكثير . كما أضاف شخصية التين . أو وظفه في بناء المسرحية ، واستخدم أناشيد البحارة ، وبوقات الإلهات . وبجميع الجنود . . التي انصهرت مع أحداث وحوار المسرحية انصهاراً عضوياً . . بل وساهمت في بعض المشاهد في تطوير الحدث المسرحي . . كما حدث في المشهد الثالث من الفصل الثاني حينما كانت أورب تحاور قدموس فيما ينبغي أن تكون عليه رسالته في الحياة . أو رسالة اللبناني أو الشرقي بصورة عامة ، من بعد عن مقاومة الدمار بالدمار ، وأخذ العالمين بالحب ، والرفق ، وبإلهدي أنه يضالوا الطريقاً . .

فقطع الحوار نشيد المقاتلة الأغارقة . آتيا من داخل المسرح . . مغنيا بالحرب ، ساخرأ من لبنان ومن الشرق . . فكان من الطبيعي أن ينتهي الحوار على أن الصراع أخذ طبيعة أخرى :

والنزاع اغتدى نزاعاً على الدنيا . وحكت بجرأتى كل جرأة

(١) أنظر « قدموس » منشورات قدموس ط ١٩٤٤ من ١٩ .

هم أرادوه دامياً ، فليكن أدنى ، ويفصل على كروور الزمان
بين سيف أهل اعتداء ، وسيف هادم حده ، وبالهدم بان
(ص ٦٠)

على أن سعيداً قد وفق في اختيار موقف درامي . يرتكر عليه الحوار
للغنائى ، والأحداث القليلة ، والبطيئة التطور — أحياناً — في قلموس . .
وتلك كانت بداية ابتلاع عمل مسرحى . . لولا حشد من المقطوعات
الغنائية ، كادت أن تفقد الحوار حيويته وديناميته في بعض المواقف ، وأن
تحتله إلى معرض من الراشق الذكى بالأفكار . .

والموقف الذى يطالعنا في بداية قلموس ، حوار بين أورب ومري .
نفهم منه أن كبير الآلهة قد اختطف أورب ، وقد كان هذا أسمى أحلامها .
وآما أخذت معها عند مغادرة موطنها في مركبه الالهى مري وصيفها
وحاضنها ، وكاتمة أسرارها ، وأن قلموس جاء في أثرهما ليخلص أخيه
من كبير الآلهة . . وأن ثمة صراع بين ذلك الشاب المندفع ، وذلك الاله
للقادر المحتكم ، ستكون نهايته خسرانا مبينا لأورب ، حيث ستفقد أحد
هذين العزيمين . . أختاها الشاب أو حبيبها الالهى :

أورب : فكرى .. فكرى بقلموس في أثرى ، مثبرا حفيظة الأبطال
يتحدى في عمر دارهم الاغريق ، يأبى الا مردى عنوة
يزرع الرعب في البيوسى فيبلو بلوة ، موطنى الجديد قبلوه
ضج منه الاغريق ، ضج أولو الأولمب ، فاستصرخوا له الثانية
يوغر البحر . . فالأواذى في البحر جبال تكب روعا وهونا

مري : وما التنين ؟

أورب : أترانى أدري ! . .

مرى : وما قال زووش ؟
أورب : قال عنه : « أمير من إنسان »
معلق : إن بين فأظفار ليث ، وجناحي نسر على أفعوان

ينفث النار من حديد لسان ، ويفت الصخر الأصم بنابه

إن ينفض جناحه ، ينفق الورود ، ويسود زنبق في شبابه

أو يدر طرفه يصب هجيراً في غليل الصبا ويجتر ناراً

راخ أعمى من الحلية يلتذ ، إن التذ ، جيفة ودماراً

أرسل « زووش » ذلك التنين ليدافع عن أورب . ويحميها من عاديات
البشر والآلهة فقد أثار هذا الحب غيرة الأولمب ، وبخاصة « هيرا » الغضوب ،
زوج زووش ، ومن ثم كان هذا التنين واقفاً بالمرصاد . قدر صاحبه
« أورب » معلق بقدره إن مات مات .

ثم تلمح أورب قدوم « العراف » الأعمى - الشهير في المسرح اليوناني .
فتنفّر من لقائه مرى . بينما تميل أورب إلى مطارحته الأمر ، فقد يكون
رسول إله إليها .

وفي المشهد الثاني نجد الأعمى يتطلع عبر الساحل الأفريقي . ويتحدث عن
قدموس ومركبه . موغر النفس . متمنياً لقد موس شر المنقلب . وعندما
يعرف أن « أورب » على مقربة منه ، يخبرها أنه على موعد للقاء قدموس . .
ويأتي به في المشهد الثالث . ناصحاً له بالعودة إلى وطنه ، مفتخراً بمجد
الغرب ، بينما يندفع قدموس إلى المفاخرة ببني وطنه . غير عابئ بوعيد
« الأعمى » .

وفي الفصل الثاني ، نرى الأعمى « في المشهد الأول » يحاول إقناع

أورب ، بالعودة مع أخيه قدموس . . . فليست في الجمال أهلاً بأولب ،
وليس هو في الوعى ندا لزوش : فتدافع عن حياها ، وقد كان أغلى أمنية
في عمرها :

وما النصح ؟ . . أن أحطم حبي ؟ . .

دمية صغتها من الحلم الفرد . ورصعتها بأطباق شهب
عائتها أمنيته . قبل أن همت بكون ، وقبل برح الخيال
كانت التوق من ذراعى ، إذا مدت . وكانت ، إذا هجست ، يالى
من من البكر الصبيات لم تحلم بزوش ولم تعل على اسمته
تداسى له المزاليج عمداً . خوف أن تعنف المزاليج تدمه
وإذا ما صار لى أنا - أنا وحدى ! - جئت ترتدنى إلى قدموس ؟
ظالم أنت ! . .

(ص : ٤٩) .

وفى المشهد الثانى نراها تحاول أن تقنع مرى بقاء قدموس ، واثباته
عن عزمه ومرى ترى ذلك خروجاً عما لفتن من مبادئ مثالية . . وأخيراً
ترق لحال أورب . وترضى . . وفى المشهد التالى تلتقى بقدموس ، وتظل
تخاتله عما تريد فى حديق العجوز المحربة ، ولكنه يحتاج ويشور ويرفض فى
حزم . . عند ذلك تظل أورب من مخبئها . وتطلب إليه أن يعود بها لئلا
يقتتل من أجلها الوطنان . وطنها الذى نماها . ووطنها الحالى - بحق الهوى -
فيصمم على ألا يعود إلا بعد أن يقهر الغربى . .

والفصل الأخير يحمل حلاً للأزمة . . حيث ينتهى الصراع بين قدموس
والثنين بالقضاء على ذلك التنين . بعد معارك هائلة تدخل فيها زوش نفسه ،
وأثار العجاج والصواعق . . غير أن ذكريات وطن قدموس التى لاحت له

أثناء المعارك حية خلافة ، أفعمت نفسه تصميماً على مواصلة القتال إلى أن صرع التنين غير عابىء بصواعق زوش . . وهنا ينبش الأعمى أن قتل التنين كان نذيراً :

قدموس : بم أنذرت ؟ قل

الأعمى : بأورب يا قدموس

قدموس : أخفى

الأعمى : تحيا الصباح الأخير

قدموس : يفتديها

الأعمى : من ؟ أيها الصارع العزم يقبها أسنة الخالدات .

فيتكشف لنا التنين عن « رمز » لعزم أورب . وأن قدموس كان فى الحقيقة يصارع إرادتها ، ويوهن من قوة « غبها . . المتمثلة فى ضراوتها ، وشدة بطشها بالثنين الرهيب . . وعندما انتصر على ذلك الارادة ، فكأنما أفضى بأورب إلى الموت . .

والفئنة بلبنان ، وبتاريخها القديم — وهى غاية الغايات عند عقل — واضحة فى كل صفحات « قدموس » . . فحين يتحدث عن لبنان . يتحدث عن وطن ساحر :

عن قرى من زمرد . عالقات فى جوار الغمام ، زرق الضياء

يتخطين مسرح الشمس ، يركزن بلادى على حدود السماء

ويعبر الجوار بين أورب ووضيقتها مرى عن ذلك الماضى اللبناني

العريق :

مرى : جاء قدموس بالكتابة للغرب ، وبالعلم للأوثان المحصور
وغدا تعرفون أنا ، على السفن ، حملنا الهدى إلى المعمور
ما تقولين لو تسمى بلاد الغرب « أورب »

أورب : تسمى باسمي ؟

مرى : أعجيب ونحن أول من مد لأرض كفا ، وطرفا لنجم
وفي موضوع آخر يقول قدموس :

نحن غير الغزاة نزل قفرا لنخليه أنهرأ وجنائن .

نزرع المدن ، نزرع الفكر في الأرض ، ونمضي في
الفاتحين مثالا .

ليس أرزا ، ولا جبالا ، وماء ، وطني الحب ، ليس

في الحب حقد وهو نور فلا يضل ، فكذلك ، ويد تبدع

الجمال ، وعقل^(١) .

وقد استحال الصراع في المسرحية إلى صراع بين الشرق والغرب . .
وهو صراع قائم في عالمنا المعاصر . . يحاول شاعرنا أن يفهم فيه برأى ،
وأن يجد معاني الصراع الحقيقية في اغترار الحضارة الغربية بقواها المادية ،
وزرايتها برسالات الشرق وروحانيته ، وما يجب أن يكون عليه الشرق
من قوة تلتقي بالقوة ، وحديد يفك الحديد ، وفي الحوار التالي الذي نعرضه
موجزا - تصوير لهذه القضية :

قدموس : عبث . . لا أعود أو أقهر الغربي

أورب : لاتفضل

قدموس : أهوى الضلالا

أورب : إن يم تفوّهت يا أخى . . .

قدموس : حرم الفخر بعد أورب . . .

أورب : بالرحمة سطرتها بخيا شفيقا . . .

تأخذ العالمين بالحب والرفق وبالهدي أن يضلوا الطريقا . . .

قدموس : أتى عرق في الغرب ينبض بالرفق فيجزى الجزاء حبا بحب . . .

علمونا . . فسوف نصرب بعد اليوم . . .

أورب : عار بما قلت قدموس عار . . .

قل بل الخير أن نعلمهم نحن . . فما علم البناء الدمار

والمسرحية بهذا تنتمي إلى ما يسمى « مسرح الفكر » . . وهو غالبا مسرح مقروء ، لأن صعباً أن يعرض على الجمهور المشاهد ، بما يتسم من حوار مستفيض أحيانا ، ومن تعبير عن خليجات المشاعر ، ودقائق الأفكار ، بما يشيع بين السطور ، ويشع في اللفظة الموحية ، والتعبير الذكي ، والاعاء البعيد . .

وفي هذه الحدود أحسب أن الشاعر قد وفق إلى حد بعيد ، مع أن واحداً من أشد نقاده حماسة قال من خلال تعاطف مستنير مع شاعريته ، انه يعتبر « قدموس » قصائد غنائية قبل أن تكون مسرحية^(١) . .

وأحسب أن استرسال الحوار ، وبطء الحركة ، وعدم نمو المواقف والشخصيات في بعض المشاهد قد أوحى لنا قدنا بهذا . . غير أنا إذا وضعنا نتاج شعبد عقل في إطاره الصحيح ، وهو إطار المسرح المقروء لا الممثل ،

(١) انظر أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث » ص ١٧٣ .

لصعوبة تمثيله من ناحية ، وضعوبة اخراجه من ناحية أخرى ، ولأن فيه من المضامين الفكرية ، والإيماءات الفنية ما يفوق قدرة جمهور المشاهدين . . . لكن كل ذلك لا يخرج هذا العمل الفني الجيد عن حدود الفن المسرحي . .

وأحسب أننا لو دققنا قليلاً لاكتشفنا أن كل شخصية ترمز لفكرة معينة ، وتتلبس بها ، وأن المسرحية تحمل من عناصر الواقع ، وصفات الشخصيات ، وملامح الصراع ، بقدر ما تحمل من عناصر الفكر ، وسمات التجريد . . وبذلك يكون الصراع المسرحي الدائر في إطار « الممكن » — في الحدود الأسطورية المعروفة — يرمز إلى المطلق واللامحدود ، ومع أن الحوار في قدموس كان — أحياناً — غنائياً ، وأحياناً بطيئاً ، وأحياناً يصرح عن أفكار كان ينبغي مسرحياً أن يوحي بها فحسب . . فانه كان كثيراً ما يحمل عناصر التوتر ، وينمى الشخصيات والأحداث ، وبخاصة في المشاهد الأخيرة من الفصل الثاني ، وفي مشاهد الفصل الثالث والأخير . .

وقد وفق الشاعر في إظهار كل الشخصيات « الممكنة » : أورب ، مرى ، قدموس ، الأعمى . وحجب كل الشخصيات والأحداث « غير الممكنة » : زوش ، التنين ، الصراع بين قدموس وبينهما . . مكتفياً بالرواية عما حدث من هذه الشخصيات ومن حكاية الحب بين زوش وأورب . . وقد صورده على لسانها بأنه تطلع دائم إلى المثل الأعلى ، وشوق لاهف إلى معانقة المطلق . . وكأنه تجسيد لما في الإنسانية من نزعة إلى تجاوز الواقع ، ورغبة في الاتحاد بالجواهر الأسمى . .

وسعيد عقل — كما قلنا — يصدر في فنه الشعري عن اقتناع بما دعت إليه الرمزية من استخدام وسائل الإيحاء عن طريق البعد عن اللغة المتداولة ، والتماس علاقات جديدة داخل الجملة الشعرية تحدث بها تأثيراً جديداً في

السامع ، وعن طريق تراسل الحواس ، واستخدام دلالات للألوان

وقد حاول سعيد عقل أن يغير العلاقة بين النعت والمنعوت — مثلاً —
على الصورة غير المألوفة في تركيبها المأثور ، فيقدم المنعوت في قوله :

* * جاء قدموس بالكتابة للغرب ، وبالعلم للأوتى العصور

* * تقحمون المجهول من ساحة الفكر ، وتلهون بالحفايا الأحاجي

* * طيع مركبي يقهر الغلبة الأمواج

* * من من البكر الصبيات لم تحلم بزوش ^(١) .

كما لجأ إلى احياء بعض التراكيب المهجورة : التماساً للاشياء ، وهو
من وسائل الرمزيين المعروفة :

كن ، بها الصقيع باسم أورب ، أرض اليمن ، أرض الجمال
باركتك اليد الأملت على الجذب .

كما لجأ إلى هذا الاشتقاق الجديد :

بأغان عند لها عند مهدينا فقاما على جناح اليمام

واستخدام اللون الأصفر للتعبير عن التقهقر والحيية ، والغدر :

وتراءت له على البعد آمال عراض في كسفة واصفرار

* * ونيوب صفراء تلمع دوني ، في صرير يخز أعماق صدرى

كما كثّر لجوؤه إلى تراسل الحواس :

« * وضع على الصوت نبرة المجهل الخلو . .

« * وتراخت يدي تلمس لحننا . . كتته في المدي ، فألفته ضاعا

إني غير ذلك من وسائل استغلال دعوات « الرمزية » في الإيحاء الشعري . .
 مما يجعل تلمسه عبر المسرحية : .

* * *

الفصل السابع

الأسطورة في المطولة الشعرية

تمهيد : فى اصطلاح المطولة الشعرية :

لم يعرف تراثنا الشعرى غير « القصيدة » من أشكال التعبير الشعرى ، فلم يعرف الملحمة ولا المسرحية والأوبرا . . فهذه الأشكال ارتبطت بفنون أخرى . ونشأت فى بيئات أخرى غير البيئة العربية . . وقد بلغت بعض القصائد العربية من الطول بضع مئات كمقصورة ابن دريد . وثانية ابن الفارض . وهى قصائد قليلة فى الشعر العربى القديم ، وأكثر منها عدداً ماشارف المائة أو نيف عليها . كالمعلقات العشر ومطولات ابن الرومى ، وبعض قصائد أبى تمام والبحترى وأضرابهم . . وظل للقصيدة التى دون المائة بيت أغلبية فى العدد ، وقد سُمى العرب كل ما نيف على سبعة أبيات أو عشرة قصيدة دون تفريق بين قصيدة المنخل البشكرى « إن كنت عاذلتى فسيرى » وبين معلقة طرفة ، أو حتى مقصورة ابن دريد ، فكل منهن قصيدة « قال ابن رشيق : » إذا بلغت الابيات سبعة فهى قصيدة . . ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت (١) وما دون ذلك كانوا يسمونه « قطعة » . ويختلفون فى تفضيل المطيل أو صاحب القطع . . ويشتم من كلام ابن رشيق أن العرب ميزت الشاعر المطيل ، فقالوا عن الفرزدق انه — بالنسبة لجرير — « أقدرهما على التطويل » وقالوا : « لانشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة » وهكذا دارت المادة على ألسنتهم : تطويل ومطول . . ومن هنا ساغ لى فى دراستى عن ألوان من القصائد انفردت فى الشعر المعاصر بطولها أن أسميها « مطولات » . . وأن ألحق بها ذلك اللون من القصائد الذى استفاد أصحابه من بعض الفنون المستحدثة . . كفنون الملحمة والمسرحية . فروى

(١) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » ج ١ ص ١٢٤

وما بعدها ط أولى . الناشر محمد أمين الحانجى ١٩٠٧ م .

قصة بطولة ، وأدار في قصيدته حواراً ، وغلبت خصائص القصيدة الغنائية على عمله الفني . . ولكنه خرج بهذه الاستفادات ، أو بهذا المزج بين عناصر مختلفة من تلك الفنون عن شكل « القصيدة » المعروف . . ولم يدخل بها - أيضاً - ضمن إطار أى فن من الفنون الأخرى كالمرسحة أو الأوبرا أو الملحمة . . من هنا - أيضاً - ساغ لى أن أعتبر هذا الامتداد فى الحجم ، وهذا التنوع ما بين القصص والحوار ، والحوار النفسى تطويراً للقصيدة العربية ، واستفادة من الاحساس بوحدة فنون القول . .

لهذا أفردت هذا الفصل لبعض تلك « المطولات » التى نشرت أحياناً تحت أسماء الملحمة أو المرسحة ولم تكن أى فن من هذين الفنين . . بل كانت - كما قلت - قصيدة ممتدة الطول ، تستفيد من عناصر تلك الفنون فحسب :

١ - مطولة نبرون^(١) : للشاعر خليل مطران

حفل ديوان مطران فى أجزائه الأربعة بالاهتمام بالحياة اليومية ، وصلات الشاعر بينى وطنه ، فنصب من نفسه راثياً لكل ميت ، ومادحا فى كل مناسبة ومهنتاً لدى المواليد والأفراح . . ثم أبدع فى شعره القصصى القليل الذى تناول أحداثاً واقعية ، والذى اعتبر من أسباب عده من بين رواد التجديد الشعرى . . لكنه قلما عاج إلى التاريخ يستلهمه أو إلى أساطير الأولين يستوحىها وقد تجولت فى أجزاء ديوانه الأربعة فوجدت حتى ظاهرة الاشارات التاريخية وتطعيم الأسلوب باسترجاع ذكريات الشعر العربى على نحو ما نجد لدى الكثيرين من الشعراء أنداده . . هذه الظاهرة تكاد تكون خفية فى هذا الحشد الهائل من قصائد المناسبات العاجلة . .

(١) انظر - ديوان الخليل « ٣ » .

ولكن - سطرانا برغم كل ذلك - يستطيع أن يحفر اسمه كشاعر عظيم يستقرىء التاريخ فيجيد استقراءه ، ويجيد عرضه على جيلنا ، ويجيد استخراج العبرة من أحداثه . . . عندما نقرأ له مطولته الشعرية « نبرون » وهى كما قال : « أكبر قصيدة متحدة الروى ، ومتحدة الموضوع عرفتها العربية ، هى الكبرى بعدد أبياتها وبالغرض الذى له ذلك العدد ، وقد أراد مطران بهذه القصيدة أن يبين « إلى أى حد تهادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد ، يلتزم لها رويًا واحدًا . حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي بينت عندئذ لآخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخرى لمحارة الأثم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعرا وبياناً ، وفى لغتنا الشريفة معوان على ذلك وأى معوان » .

ومما له أهمية نقدية فى تصدير هذه القصيدة قوله : انه يريد أن يقيم الدليل « على أن اللغة العربية التى تجود علينا هذا الجود وأيديها مغلولة عن العطاء بتلك الأغلال الثقيلة ، قادرة - متى فككت عنها الربط - على فتح أبواب كنوزها التى لانهاية لها ، ومنح شعرائها من فرائد المفردات ، وبدايع الجمل ، وروائع الاستعارات بما يبق لها المقام الأول فى الاعجاز » (١) هـ

فتلك المطولة الشعرية ، فوق أنها نموذج نادر ، تحمل دعوى نقدية خطيرة ، مازال جيلنا فى حاجة إلى تفهمها ، وهى أن اللغة العربية قادرة - وهى فى قيودها العروضية المعروفة - على الوصول إلى أسنى غايات التعبير الشعرى عن أكثر الموضوعات تركباً وطولاً وعمقاً . . . وبالتالي أن اللغة العربية أكثر قدرة على ذلك حين تتاح للشعراء فرصة التخفيف من هذه القيود .

وما نذكره هنا أن هذه الدعوى الهامة قد سبقها بنحو من ربع قرن محاولة فريدة في بابها لم تلتفت لها حياتنا الأدبية حتى الآن بما تستحق من تقدير وهي ترجمة الياذة هو ميروس ترجمة شعرية . وتوظيف ما تحفل به موسيقى الشعر العربي من قوة وتنوع ، وما تحفل به اللغة العربية من اتساع وعمق ، وما يستطيعه القادرون على الخلق الفني ، في خدمة أثر فني كالياذة هو ميروس وإجلالها للقارئ العربي كأنها ألقت أصلاً بلغته . حيث لم تعجز اللغة قط خلال الإلياذة العظيمة عن آبواء أرق المشاعر وأرهف الاختساسات والايحاء بما ترخر به النفوس من ضراع وما تفيض به الإلياذة من وصف حركات الجموع ، وتلاقى الجيوش ، وتنازع الآلهة ، وتناحر الأبطال .

وإذا كان سليمان البستاني مترجم الإلياذة قد وفق في التدليل على قدرة اللغة العربية وسعة باعها وسمو أدائها البيانية . . فما مدى حظ شاعرنا من التوفيق . .

لقد اختار مطران « كمال قال موضوعاً تاريخياً رائعاً^(١) والحقيقة أنه اختار موضوعاً يقف بين التاريخ والأسطورة ، ويتنازع الواقع والخيال معاً . فقد دارت حول « نيرون » . . وهو واحد من فئة تكاثرت حولها الأقوال ، وتناثرت الأقاصيص ، وباتت تعرض علينا فلا نكاد نصدق أنها كانت تحيا حقيقة . . بكل هذه الملامح والسمات . .

وهذه الريبة التي تعبرنا ازاء هذه الشخوص ، وخروجها عن المألوف والطبعي . تجعلها موضوعات نادرة للفن . . حيث تركها سيرها الغربية فيما يشبه الوجود الأسطوري الحافل بغرائب الشخوص والأحداث .

فكاليجولا ونيرون والحاكم بأمر الله وقراقوش من بين الحكام شخصيات فنية نادرة بغض النظر عن وجودهم التاريخي ، وحقيقة الأحداث التي نسبت إليهم ، فسيرهم المتوارثة تقدم للفنان زادا بقيت به ابداعه الفني ، مدخرا له — مقدماً — الاقناع بما يحكى من غرائب الأطوار والأحداث . .

ليكن للمؤرخين ما يكون من المناهج في الكشف عن حقيقة هذه الشخصيات . . ولكنهم — برغم كل شيء — غنيمة الفنان الباردة من مائدة التاريخ . .

ولعل ذلك ماحدا بمطران إلى اختيار شخصية نيرون . . ولعله بهذا الاختيار — وحده — قد قطع نصف الطريق إلى التوفيق . .

هو إذن قد وقف في دائرة التاريخ ، بينما هو في الوقت ذاته وقف بعيداً عن مقتضيات الصدق الوثائقي الذي قد يضر بالصدق الفني ، ويقص أجنحة الخيال الشعري . .

فذلك تاريخ يأتيه محمولا على أجنحة الخيال الشعبي الخلاق . . دون حاجة منه إلى الافلات من الحقيقة التاريخية ، أو الجري وراء نظمها مما يبعده عن مجال الشاعر الحقيقي . . وهو عالم الخيال الحصب . .

نيرون كان حاكما طاغية ، وكان فظ الطبع ، مغرورا ، دعياً ، حقودا ، غادرا بأقرب الناس إليه ، حتى أمه ، وكان شاذاً في قسوته شذوذاً لم يعهد له مثيل . . حتى لقد قيل إن أحرق روما ليتلهى بمنظر نيرانها المشتعلة ، ووقف يتغنى على قيثارته على لهب الحريق .

ذلك جماع ما يقوله التاريخ عن « نيرون » وهو — أيضاً — جماع ما يعرضه مطران في قصيدته . . وهذا يتطابق ما ورد في التاريخ وفي القصيدة . .

غير أن مطران بروح من الفن عالية ، قد جعل من عرضه لذلك التاريخ خلقاً فنياً جديداً . فقد لعبت أنامله في ترتيب الأحداث ، وأبدع ابداعاً رائعاً في طريقة العرض لهذه الاحداث مجتمعة ولكل حدث على حدة . وأضاف إلى التاريخ وجهة النظر الذاتية حين ركز على محور جديد لم يكن للتاريخ شأن به ، وفي ذلك المحور يحمل هذا العمل رسالته الانسانية إلى بني وطنه ، والغاية من الالتفات إلى ذلك الموقف من التاريخ .

وهذا - بترتيب الأحداث ، والطريقة الخاصة في عرضها ، وخلق المحور الجديد الذي تدور عليه - بهذا كان عمل مطران عملاً فنياً ، عمل فيه الخلق والابتكار . بعيد عما يسمى نظم التاريخ واستخراج العبرة منه على نحو ما فعل حافظ إبراهيم في عمريته ومحمد عبد المطلب في علويته وأحمد محرم في إسلامياته أو إلياذته الاسلامية كما شاء ناشرها ، والفرق بين مطران وبينهم أنه قصد إلى نقطة لقاء بين الواقع والخيال فكان في الحديث عن نيرون أدخل في باب الفن ، بينما هم أرادوا عرض الحياة الواقعية والأحداث الواقعية بدون تزييد لقداسها في نفوسهم فهم يؤرخون بالشعر ، وهو يشعر من خلال التاريخ . .

ولسنا هنا نفضل طريقة على أخرى فذلك موضوع آخر ، ولكننا هنا فحسب نعلل تناولنا لقصيدة مطران بالبحث دون القصائد المشار إليها . .

أما محور المطولة الذي جعل كل حديث مهما طال يؤمىء إليه ، ويمتد بخيط رفيع منه ، فقد أشار إليه في بيت في أول المطولة وفي بيت آخر في آخر المطولة وهما :

.. ذلك الشعب الذى آتاه نصرا هو بالسبة من نيرون أخرى
.. كل قوم خالقوا نيرونهم قيصر قيل له أم قيل كسرى

فمسئولية الشعب — لدى مطران — مسئولية كاملة في طغيان الحكام ، وانحرافهم عن الجادة . . ولو أن الحكام . قد وجدوا من الشعوب إباء للضميم ، وتقوياً لكل معوج . . على نحو ما ورد في تاريخ الخلفاء حين هب مواطن من بين الجموع ليقول لأحد الخلفاء : والله لو وجدنا فيك اعوجاجاً لقومناه بسيوفنا . . لو وجد الحكام ذلك لأقصروا عن غيهم ، وما سولت لهم أنفسهم بغيا بالشعوب . .

عرض مطران لصورة نيرون . . وملامح جسمه وهي أول شيء يسترعى الانسان فيمن يقابل لأول وهلة . . فاذا هي صورة مسخ جديرة بالتندر عليها دون احترامها بله الخضوع لها . وتلك أولى المفارقات التي أراد فن مطران أن يعرضها علينا ، مدفوعاً بالغاية التي هدف إليها وهي تحميل الشعب جريرة ما اقترفه ذلك الطاغية :

أى شيء كان نيرون الذى	عبدوه . . كان فظ الطبع غرا
بارز الصديغين رهلاً بادنا	ليس بالأتلع يمشى مسبطراً
خائب الأهمة خوار الحشى	إن يواقف لحظه بالخطف فرا ^(١)
قرمة هم نصبوه عالياً	وجثوا بين يديه فاشمخرا ^(٢)
ضخموه وأطالوا فيثسه	فترامى بملاً الآفاق فجرا

وسيظل هذا الهدف — كما قلنا — آخذاً بلباب القصيدة ، مجدولاً مع صورها وأحداثها في وحدة عضوية توميء إليه حيناً ، وتصرح به حيناً آخر . .

ومطران يصف لنا — بعد ذلك — أسلوب كل طاغية . . فهو يختبر أولاً

(١) الأتلع : طويل العنق ، المسيطر : المسرع .

(٢) القرمة : القصير ، اشمخرا : تعال .

حصاة القوم ، ويبلو أسرارهم ، ويطالعهم بيوادر الخير . . إلى أن يعرف حقيقة الأرض التي يقف عليها . .

ويقع في روع العامة - المتعطشة دائماً إلى الخير والعدالة - أن عهده بشار البرّ بهم ، ومن ثم تمّ اللعبة في ذكاء وحذر . . خدعهم بيوادر الخير ، وألأنهم باصطناع اللين ، وعرف من يجدى معه الترهيب ، ومن يشتري ذمته الترهيب ، وابتدأ يفرض على الجميع وجوده الحقيقي كسفاح شره للدماء . .

بادئا تجربة البؤس بمن هو من أهليه في الأدين إصرا
لم يشفعهم لديه أنهم أعلق الناس به قربي وصهرا
مستبيحاً بعهدهم كل امرئ رابه . . سما وإحراقاً ونحرا

ثم تحين ساعة « أمه » . . تلك التي انتزعت الملك من عمه ، فيلاحقها بالدسائس ، والتآمر على حياتها . . فيكون لها موقف تاريخي خالد ، حين وقفت في شجاعة أمام من أرسله ليغدر بها :

ثم قالت :

دونك البطن الــــــذى نكب الدنيا به فابقره بقرا

ثم مضى - كما يصوره مطران - يأخذ الناس بالظنة - ويرديهم فرادى وجماعات . . استبدت به شهوة القتل ، جنون التفرد والسلطان حتى خادع الناس عن أنفسهم ، وأوقع بأسهم بينهم :

وإذا الأدنى خئون وإذا حسن النكر قبلا ساء نكرا
وإذا كل ولاء عامر تحته مفسدة تحفر حفرا^(١)

وككل حاكم طاغية ، يريد أن يستمر في السلطة أبد الدهر ، كان نيرون يصطنع موجات من الرخاء الكاذب تعمى الشعب حيناً عما يحق به ، وكان يحرص جهده على بذر العطايا بذراً ، بين يدي جيشه — كلاب الحراسة — وكان يتظاهر بديمقراطية زائفة — حيث يذهب إلى المنتديات الشعبية مشاركاً في اللهو العام :

كل يوم يمنح الجيش حبي	وعطايا جمة تبذر بذراً
كل يوم يصل الشعب بما	ليس يبقى لاستياء فيه جبراً ^(١)
كل يوم ينتدى حيث انتدى	للملاهي قومه صباحاً وعصراً
فأجبه لـ هذا ونسوا	ما بهم حل من الأرزاء غزراً

ومضى نيرون يستمتع بحياته آمناً في ظلال هذه الغفلة العامة ، مفصحاً كل يوم عن نزوة من نزواته . . يعرض مطران لقسم تاريخي من حياة نيرون حين ادعى أنه مطرب وأنه شاعر وأنه ممثل ومصور . . فوجد التأمين على كل ما يقول ، والحمد لكل ما يفعل . . حتى حين ذهب إلى « أثينا » كعبة الفن يعرض بدائع فنه . . لم تملك — وقد كانت آنذاك ولاية فاقدة الاستقلال والشخصية ، تخضع لحكمه — إلا أن تصفق له ، مداراة ونجاة بنفسها من الاصطدام بإفك هذا الطاغية . . غير أن غوايات نيرون لم تقف عند حد . . فقد كان يفكر في مثله العليا من الطغاة الأقدمين . . كان كاليجولا قد ولى على الرومان فرساً من خيله فنصلا دانوا له بالطاعة وتوجهوا إليه في مجلس نوابهم بالملق والرياء . . فإذا يفعل نيرون ؟ لقد أحرق روما .

كان إيراد الجزء الخاص بفرس قليقولا ضمن هذه المطولة ، مع ما حشده فيه مطران من تأن في تصويره ، واسترسال في وصف الفرس ووصف

الحفاوة التي لقيها من النواب . . كشفاً عن نواح من الخور في نفوس هذه الأمة . . يدعم تلك الاستكانة التي بدت عليها إزاء طغيان نيرون . . فكأنها استمرت ظلم الظالمين فلا ضير عليها وقد قبلت « قنصلية » الفرس ، وادعت له نصيباً من الحكم . . أن تدع نيرون يسترسل في غيه وأن تتظاهر بالإيمان بمواهبه الفنية . . ممهدة لذلك الجنون الذي استبد به حين أحرق روما . مدعياً له هوسه الفني أنه سيقع على تجربة فريدة في التصوير والشعر والموسيقى . .

ويبلغ مطران غاية الروعة من الفن في وصف فرس كاليجولا حتى لذكرنا بابداع شعرائنا الأقدمين في وصف أفراسهم . .

وفي وصف طريقة الولاة في الملئ وترضى كاليجولا .

كما يبلغ الغاية في تصوير حريق روما . . وكيف زحفت النيران رويداً رويداً حتى أحاطت بالمدينة وكيف صارت المدينة بمبانيها وأناسيها وحيوانها في أتون ذلك الحريق الهائل . .

ولذا كانت هذه الأجزاء من المطولة قد حفلت بقدرة نادرة في شعرنا العربي على التصوير وتجسيد الأشياء والأحداث مما قد يغض من شأنه التمثيل أو الاقتباس ويحتم لإدراك تلك الروعة في التصوير الرجوع إلى المطولة ذاتها والاستمتاع بانثار تلك القدرة الفنية المبدعة .

فاننا نجد مطراناً بلغ غاية أخرى من الروعة في بث السخرية مما يراه نيرون في حريق روما ، ومناظر البؤس والدمار بها من شعر وتصوير وموسيقى ويكاد يقطر أسى ، ويدوب توجعاً حين يقول في نهاية هذا الجزء من المطولة :

دمرت حاضرة الدنيا ولم يجد الناجون من ذلك نكسراً
أوشكوا أن يجمعوا رأياً على أن في الغيب لذاك الهول سرّاً

لست محزوناً على القوم وهمل
غير أنى لى على إبداعه
فلقد أغرق فى إيقاعه
ولعل الهفوة الأخرى له
ذاك هنى ليس هنى بلدا
ما علينا من غريم غارم
ليس بالكفو لعيش طيب
كبد تلقى على الأندال حرى
عتب فن وهو بالإبداع أدرى
وغلا رسماً وزاد النظم نثرا
أنه لم يعتدل نقشاً وحفرأ
باد خنقاً أو ثوى حرقاً وثبرأ
إن أزرى الخلق شعب مات صبرا
كل من شق عليه العيش حرا

ثم يسترسل مطران فى ذكر ما حاق بالمسيحيين على أثر ذلك ، حيث
شاء لنيرون مكره أن يلصق بهم تهمة هم براء منها ، وكان فى تقديمهم ضحايا
أحياء ، طعاماً للوحوش فى الأندية والملاعب العامة « ملهاة للشعب عن التفكير
فى حقيقة ما حاق به - وتلك نهاية سخرية الأقدار من هذا الشعب الذليل
المستكين .

من يلم نيرون إنى لأنم
أمة لو كهرته ارتد كهرأ^(١)
أمة لو ناهضته ساعة
لأنهى عنها وشيكا واثبجرا^(٢)
كل قوم خالقوا نيرونهم

وبهذا تنتهى تلك المطولة الفريدة . . وقد أحيا فيها مطران لإغناء القافية ،
والتوصل إلى دقة التعبير ، عشرات من الألفاظ نذكر منها :

بارز الصدغين رهلا بادنا
قزمة هم نصبوه عالياً
ليس بالأتلع يمشى مسبطرا
وجثوا بين يديه فاشمخوا

(١) كهرته : عبت له وانتهرته .

(٢) واثبجرا : ارتدع وتراجع .

ساس يرون برفق قومه مستهلا عهده بالخير دثراً^(١)
 لان حتى وجد اللين بهم فجفا ثم عتا ثم اقطرا^(٢)
 فأباحوا خطلا أنفسهم وأولى الأبواب أعياناً وغثراً^(٣)
 وجرى في كل شوط آمناً وتملى العيش بعد الخوف طثراً^(٤)

وفي وصف فرس كاليجولا

ريض للطاغى وأوهى عزمه كبر السن فما يستطيع كبراً
 وغداً في ظن مولاه به دمثاً لا خوف من أن يخذثراً^(٥)

وغير ذلك عشرات من الكلمات التي ترخر بها المطولة وقد آثرنا إيراد هذه النماذج ضمن سياقاتها الشعرية ليرى القارئ أن الشاعر كان يهبها حياة جديدة . . لأن المعاجم - بلا ريب - أغنى آلاف المرات بمثل هذه الألفاظ . . . غير أنها تنتظر الشاعر الصانع والأديب القادر ، ليهب لها من خلال الاستعمال الجديد الحى ، ميلاداً جديداً في الأدب الحديث . . بيد أن الناظر لشعرنا الحديث يجدد لم يستفد من هذا الإغناء المطرائى العظيم ، بل يتقلص معجمه اللغوى . وتكاد تطفئ عليه لغة الحديث المتداولة التي تدور في الأغلب الأعم على بضع مئات من الكلمات . . وأخشى أن يصل شعرنا إلى طريق مسدود ، ولا يستطيع معه أن يحسن التعبير عن أعظم المشاعر ، وأسمى الأفكار ، وأكثرها تنوعاً وغنى ورهافة . . ما دامت الألفاظ التي تنسج منها لغته محدودة المعانى . قريبة الأغوار . .

(١) الدثر : الكثير .

(٢) اقطر : اشتد .

(٣) الغثر : عامة الناس .

(٤) طرا : رغيدا .

(٥) يخذثر : يغضب .

وكان لحساسية مطران وعلمه باللغة فضل كبير في إغناء قصيدته من غريب اللغة . . حيث يرسل السياق ويرشح تركيب الكلمة - غالباً - لمعناها، دون رجوع إلى القاموس . أو استرشاد بالهامش الموضح . . على نحو ما يقول عن عزم نيرون أن يأتي أمراً يظل حديث الأجيال :

ليجـودون بها معجزة ترهب الأعقاب ما النجم ازمهرا
فسياق الشعر يرشح لمعنى الدوام وتركيب كلمة . « ازمهرا » يعطى لمن له حساسية لغوية معنى السطوع واللمعان وهذا معنى التوفيق في إحياء غريب اللغة وإثراء معجمنا الشعري بها .

وهذا يكون مطران قد وفق في مطولته إلى مجموعة من الغايات النبيلة الرائدة في شكل الشعر ومضمونه :

فقد أثبت أن الشعر العربي - داخل القيود العروضية الصارمة - قادر على حمل أعباء التعبير عن أكثر الموضوعات تعقداً وتنوعاً . .

وأن اللغة العربية ثرية ثراء نادراً بالألفاظ القادرة على مواكبة الذوق الحديث متى وفقت إلى موهبة شعرية قادرة على أن تهب هذه الألفاظ من خلال النموذج الشعري حياة جديدة . .

وأن الأمة دائماً باستسلامها وخنوعها تصنع من الحاكم القزم عملاقاً ، وتخلق من الدعي بطلاً ، ومن خائر الهمة طاغية لا يقيم وزناً لأى من مقدراتها . . وأن عليها وحدها تبعة تقويم الحكام ، وتقديم أظافر كل معتدائهم .

وفي كتابنا « التجديد في شعر المهجر » (ص ٣٧٩) :

سبق إلى ظننا أن إيليا أبا ماضي تأثر بهذه المطولة في قصائده التي تتخذ محوراً علاقة الأمة بالسلطان الجائر ، ومسئولية الشاعر في إيقاظ الغافلين . .

وقد تكرر هذا الموضوع في دواوين عدة لإيليا . . غير أننا ننبهنا الآن إلى أن قصيدة « إيليا » الشاعرة والأمة وردت في ديوانه الثاني وهو أول دواوينه صدرت في المهجر ونشر حوالى عام ١٩١٨ على ما نذكر ^(١) . وهى بذلك سابقة بست سنين على الأقل على قصيدة مطران .

٢- المجدلية - سعيد عقل : كتب ملارمه - أحد أعلام الرمزية - قصيدة عن هيروديا ضم حواراً بينها وبين وصيفتها ، وقد خامرها ملل الوحدة ، وأضنكها التقاعد عن التمتع بجملها ، فتتوق إلى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة . . وتحاول وصيفتها أن تخفف من آلامها ، فتناقض هيروديا ذاتها ، وتكذب ما تفوهت به « زهرة شفتيها العارية » وتذهل عيناها في انتظار المجهول ، وتتأمل أحلام صباها متناثرة كأنها جواهر باردة . . . ويستحيل الشعر في هذه القصيدة إلى غناء صاف لما في الألفاظ من دقة الاختيار ، وصل صناع ^(٢)

وكان اختيار هيروديا كموضوع لقصيدة ملارمه يتفق مع نزعة الرهزين في العودة إلى الأساطير ، انفلاتاً من التعبير المباشر ، ووقوعاً على رموز جاهزة استغلها الآداب القديمة . .

ولعل هذا الاختيار قد أثار شاعرنا أن يستلهم « المجدلية » عملاً فنياً ، فكلتاها شخصية تلفت النظر في الأناجيل . . فواحدة جذلها رأس النبي يوحنا ، وأخرى أحبت المسيح حباً وجدت فيه معنى لحياة الطهر والبراءة . . واحدة تمثل فيها عنف الشهوة ، ومراس الجسد ، وأخرى تمثل فيها قوة الروح وصدق التوبة . . .

(١) انظر : التجديد في شعر المهجر . ص ١٥٩ ، ٣٧٩ وانظر أيضاً - زهير ميرزا « إيليا أبو ماضى - شاعر المهجر الأكبر » ص ٢٨ .
(٢) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربي الحديث » ص ٥٧ ، ٥٨ .

ثم ألهمه أن يستفيد بتفاصيل قصيدة ملارمه في عمله الشعري الآخر « قدموس » فلعل العلاقة بين هيروديا ووصيفتها هي ذات العلاقة بين إيروب وحاضنتها في قدموس . .

وقصة مريم في الأناجيل معروفة . . جاءت مغضبة حيناً ، ومفصلة حيناً آخر ، ويبدو أن حياتها اتصلت بحياة السيد المسيح منذ أن لقبها لقاء حسناً في أول مرة ، حتى لقد كانت أول من عرف — كما ورد في الأناجيل — خبر قيامته من قبره . .

ويبدو أنها أصابت ثراء من مهنتها ، السابقة على التوبة ، وأنها كانت تؤثر السيد المسيح بنوع غال من الطيب ، تهرقه على قدميه كلما لقيته ، مما أثار احتجاج بعض مريديه الذين أشفقوا من هذا السرف ، كما فزع البعض من اتصال السيد بغاية . . والقصة التي يبدو أن سعيداً قد اعتمد عليها هي التي وردت في إنجيل لوقا على النحو التالي :

« وإذا امرأة في المدينة كانت خاطية ، إذ علمت أنه متكئ في بيت الفريسي ، جاءت بقارورة طيب ، ووقفت عند قدميه من ورائه باكية ، وابتدأت تبل قدميه بالدموع ، وكانت تمسحهما بشعر رأسها ، وتقبل قدميه وتدهنهما بالطيب . . فلما رأى الفريسي الذي دعاه ذلك ، تكلم في نفسه قائلاً : لو كان هذا نبياً لعلم من هذه المرأة التي تلمسه وما هي . إنها خاطية . فأجاب يسوع وقال له : يا سمعان عندي شيء أقوله لك . فقال : قل يا معلم ، كان لمداين مديونان . . على الواحد خمس مائة (نلتزم النص دائماً) دينار ، وعلى الآخر خمسون ، وإذا لم يكن لهما ما يوفيان ساعهما جميعاً ، فقل أيهما يكون أكثر حباً له . . فأجاب سمعان : أظن الذي ساعه بالأكثر . فقال له : بالصواب حكمت . . ثم التفت إلى المرأة وقال لسمعان : أنتظر هذه المرأة ،

إنى دخلت بيتك وماء لأجل رجلى لم تعط ، وأما هى فقد غسلت رجلى بالدموع ، ومسحتها بشعر رأسها ، قبله لم تقبلنى ، وأما هى فنذ دخلت لم تكف عن تقبيل رجلى ، بزيت لم تدهن رأسى ، وأما هى فقد دهنت بانطليب رجلى ، من أجل ذلك أقول لك : قد غفرت خطاياها الكثيرة لأنها أحبت كثيراً^(١) .

غفرت لها خطاياها - فيما يروى الإنجيل - لأنها أحبت كثيراً ، فإذا كانت المجدلية تفعل طوال سنوات ، وصناعتها الحب ، على نحو ما صور أناتول فرافس . « تاييس » غانية الإسكندرية الشهيرة ، التى توله فى جماها الأثرياء والحكام ، صور سعيد عقل « المجدلية » امرأة رائعة الجمال . . ما إن تلوح للرجال حتى يؤخذون بسحرها ، فهى « آية » من آيات الفتنة على الأرض . . وإذا كان أناتول قد سلك مشاعر غانيته فى خيط من الأشخاص والأحداث ، ومجالس الشراب والفكر ، وأديار الرهبان . . ليوحى لنا بما انتهت إليه تاييس من طهر . . فان سعيداً الذى ينفر من الأحداث ، ومن تفاصيل الحياة ، وعلاقاتها المتكاثرة ، لأنها فيما يراه مذهب الرمزى عناصر يجتلبها الفكر والعاطفة ، وما إلى ذلك مما يبعده عن الاستغراق فى الامتياح من عالم اللاوعى ، فحتى داخل الفن المسرحى اعتبر الرمزىون أن انتظار الحوادث ، وخلق عناصر التشويق فى الحاضرين ، ليس شرطاً من شروط الفن المسرحى الأعلى ، بل الغرض الأول والأخير فى عرفهم هو وضع القارئ فى جو . .

وهذا ما فعله سعيد عقل فى « المجدلية » فلسنا أمام أحداث بل أمام جو . . تحاول المهارات الصناعية الرمزية أن تحيينا فيه . .

وفى « المجدلية » يلتقى جمال الروح والجسد . . بل يذوب جمال الجسد
فى رؤى وأطيان روحانية ، تمهيداً لتجردها لذلك الحب العظيم . . الحب
الروحى الخالص . . فلم تكن المجدلية أنثى . . « فيها رغبات اللحم والدم ،
تستقط تحت ضغط هذه الرغبات ، أو تدفعها الظروف الاجتماعية ، أو تودى
بها ألوان من الإغراءات المعروفة للحسان من جاه أو ثروة . . كل ذلك
ظلت المجدلية — عند سعيد عقل — بمنأى عنه ، فهو يريد فحسب أن يقدم
لنا صورة الجمال الباهر الذى فتن البشر ، ثم انقاد إلى حب المثال الأعلى ، هى :

نغمة آذنت وصحـو أضاء
فى حيا هيان من نـعمـاء
تراءى فيه الأمانى زرقـاء
وتغنى عبر الرؤى بيضـاء
نزهة للعيون . . . تغوى به وهما
وتهد دونـه إعياء

مزيج من الأنعام والألوان والأضواء .. وهى مثار أمنيات بعيدة المدى ،
بل مخلوقة فيها جزء من المطلق .. ومن ثم فانا نكاد نكون أمام مخلوقة نورانية ،
بل أمام حدث كونى :

سبح الله غب نشوته قارورة حسن فى صحارى البرية
فاذا فى الربى اعتراش الدوالى ووراء الرمال رجع الأغاني
وإذا للحياة أمنية الحب . . وللأرض مريم المجدلية

هى هبة عظيمة من هبات الله الكبرى ، وقسمة من قسمة الربيع
والخصب ، وآلهة من آلهة العطاء :

رأت المجدلية الضوء أسيان . . فأجرتة في الربى أنهارا
والمروج الفتيان ذبلي كهولا فجنّتها أعزة أضرارا
قطفت بحبة الحبيب نشيدا . . واستردت آهاته أشعارا
فاذا الحب ذلة الناس في الظلمة يندى في مفرق الصبح غارا

لا جدال أن تحب مريم سعيد عقل ، فلم تعد إلا معنى مطلقاً ، وصورة
من صور الجمال الكلى ، ولم يعد يشوب حبها أى لون من ألوان المذلة التي
يحبّها الناس في ظلمات بيوتهم أو ضمايرهم بل أصبح مثار عزة وافتخار ،
يعلنونه في فلق الأصباح ، ويرفعونه على الرؤوس شارة مجد . . فقد درجت
في مهدها فكرة بيضاء ، وأضحت :

يطهر الطرف إن رآها على نير عهر مخضب بينان

فثمة عهر في حياة المجدلية ، ولكنه فيما يرى الشاعر عهر طهور ، وثمة
نشوة بالحب ، ولكنها لا تنتمى لابتدال الدم واللحم . . إنه يكاد أن يكون
وسيلة من وسائل التعرف على معنى الحياة المطلق ، وأن يكون لقاء حميما
مع بداية الطهر والبراءة في الكون ، قبل أن يعرف الزمن دورته مع الحياة :

عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا في أريجها الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنبة بكراً

فالمجدلية « حلم » بكل ما في الأحلام من إيهاام وشفافية وتعال على الواقع
حلم تراءى مسربلا بالضحي :

عانقوا الحلم أضحياناً ، تعرى من ربيع موه ، وأفق أمرا

وهى بعد مجسدة في كائن له وجوده المحدد . . فلئن كانت مزيجاً من

النعمة والضوء ، مهمة كالحلم ، مطلقة كالأجواء ، ونقية كالطهر والبراءة ،
فهي بعد ذات كيان متجسد ، ولكن أى كيان :

دمية أشرقت على سرر الرفعة . . بين العبدان ، بين الشموع
سعف الغار دونها في انكسار . . وسنى التاج مطرق في ركوع
قدستها العروش ، قدسها الناس ، وداست على قلوب الجميع

ها هو الشاعر يسجنها — أخيراً — في رؤية الأثرياء وذوى الجاه لها .
فهما استكانوا عند أعتابها ؛ ومنحوها أقدم مشاعرهم ، فهم بعد سجناء
قيم معينة ، لا تمتد إلى أبعد من تجارب الحس . . ومن ثم بدت فيما يخالونه
« دمية » جميلة ، رفعتها فتنة الدمى ورقتهن ، إلى منزلة من الرفاهية ومن
التأثير على سادة روما ، بينما ظلت هى فى عالمها الخاص ، لا تحفل بهذا اللون
من القرايين ، ولا بتلك الرغبات المحتدمة من حولها ، حيث تنتمى إلى عالم
آخر . . وتنتظر محبوباً لم يلح بعد . .

أبصرته يذرذر الشعر فجرا ويرد الأبراد وهج عثيه
ويلوح السلام فى شفتيه بسمه حلوة ، ونبرا بليلا

* * *

ورآها يهدم الحب جفنها ويعتل من شكاة لهاها
يخضل الأرض متكا قدمها ويندى الذبول فى خطاها

* * *

واستثارت من رف أردانها جوا ومن غنج قدها أجواء
هكذا تختلط صفات الجسد بصفات الروح ، ويمتزج عالم الشهادة بعالم

الغيب ، ويقترّب المسيح المؤله من المجدلية التي تكاد أن تكون من عناصر غير بشرية . . ومع ذلك فقد هفت إلى المسيح :

ودعته إلى التمتع بالأيام . . قبل الحريف ، قبل الزوال
علّيته بأن تهز هزه ، في الحزن أنا ومرة في الجفون
وارتعت زهرة اللذائذ هيمى عند رجل يوسع ، حرى المال
تسأل الحب . . إن غراماً ، وإن قدساً . . وكفان مدتا لنوال
تلثم الترب توبة . . ويسوع يتوارى في جهمة الأدغال .

* * *

فاذا يلتقى بها يوماً تسحب الذل وسط غلف الجباه
وشفاه تصيح : « وبها . . ألا ارجمها » وحكم يمر عبر الشفاه
يرتمى ذلك الجناح عليها . . فيراها الإله ظل إليه

* * *

لقد أحبت مريم السيد المسيح حباً فيه شوائب من الحب البشرى ، فأبى
المسيح ذلك الحب ، وتركها في لأواء عذابها ، ولوعة حرمانها . . لكن حنانها
يظل يهيم عليها حتى وقفت موقفاً أشد ما تكون فيه حاجة إلى الرحمة .
فغمرها برحمته ، وابتغها ظل إليه . .

هنا يستعين سعيد عقل بحكاية أخرى ، نوردها - أولاً - كما جاءت في
إنجيل يوحنا - الإصحاح الثامن : « ثم حضر أيضاً إلى الهيكل في الصباح .
وجاء إليه جميع الشعب ، فجلس يعلمهم ، وقدم إليه الكتبة والفريسيون
إمرأة أمسكت في زنى ، ولما أقاموها في الوسط ، قالوا له يا معلم هذه المرأة

أمسكت وهي تزني ، في ذات الفعل . . وموسى في التاموس أوصانا أن مثل هذه ترجم ، فماذا تقول أنت . . قالوا هذا ليجربوه ، لكي يكون لهم ما يشتكون به عليه . وأما يسوع فانحنى إلى أسفل وكان يكتب باصبعه في الأرض ، ولما استمروا يسألونه انتصب ، وقال لهم : من كان منكم بلا خطية فليرمها بحجر ، ثم انحنى أيضاً إلى أسفل ، وكان يكتب على الأرض ، وأما هم فلما سمعوا ، وكانت ضمائرهم تبيكتهم ، خرجوا واحداً فواحداً . . وبقي يسوع وحده ، والمرأة واقفة في الوسط ، فلما انتصب يسوع ولم ينظر أحداً سوى المرأة ، قال لها : يا امرأة أين هم المشتكون عليك ، أما دانك أحد فقالت لا أحد يا سيد ، فقال لها : ولا أنا أدينك . . اذهبي — ولا تخطئي أيضاً » .

وفي الإصحاح الحادى عشر يتحدث يوحنا عن مريم ، فيقول : « وكان إنسان مريضاً وهو لعازر من بيت عنيا ، من قرية مريم ومرتا أختها ، وكانت مريم التي كان لعازر أخوها مريضاً ، هي التي دهنت الرب بطيب ، ومسحت رجليه بشعرها » .

ولو كانت مريم هي تلك الخاطئة التي سبقت للرجم ، لذكرها حين التعريف بها ، وربما ذكر في غير هذا الموضع من الأناجيل ، أو في أقوال الشراح ما يفيد أن تلك الخاطئة ، كانت هي — أيضاً — مريم المجدلية . . بيد أننا لا نحتكم في مثل هذا المساق إلى وثائق التاريخ ، ولا إلى نصوص الدين ، كما قلنا غير مرة . . فتلك المرأة الإلهية التي صورها عقل بعيدة عن أية مريم في الواقع وفي التاريخ ، لأنها وليدة رؤاء الشعرية فحسب . . وفيما قدمه لنا مما تتمتع به من عزة ورفاهية وإجلال عبر عنه سعيد عقل بالتقديس . وهو أسمى مراحل الإعزاز والتكريم ، وما تطوى عليه روحها من أنفة وكبرياء وتطلع إلى الأسمى ، في تلك الصورة مناقضة صريحة للصورة التي

عرضها علينا ، في آياته الأخيرة ، وهي تساق مهينة تسحب الذل . .

فلتكن مريم في التراث ما تكون ، ولينسب لها ما ينسب من الأحداث والوقائع ، فان الفنان ليس مطالباً باحتذاء نصوص قد تؤدي به إلى وقوع في التناقض واللامعقولية . . بل عليه أن يخضع عمله الفني لانتقاء خبير ، يستبعد منه كل ما يمس وحدته وتكامله ولو كان من أصوله التاريخية . ويصطنع له كل ما يتناسب مع وحدته وغايته ، ولو كان غير وارد في هذه الأصول . .

ومن المعروف أن الشاعر ما صور مريم المجدلية في تلك الصورة من الشفافية والاتصال بعنصر الألوهة الخالد ، والتزهره عن اقتراف الرذيلة بغلظة وتدن - مع أنها زهرة اللذائد - إلا ليكون طبيعياً أن تتوق إلى ما في السيد المسيح من نبيل وتسام . . حتى لا يكون هناك تضاد بين حبها هذا السامي ، وبين حياتها تلك الدنسة ، ولا يكون الانتقال من الحب الجسدي إلى الحب الروحي انتقالاً فجائياً مفتعلاً ليس له ما يسوغه من طبائع النفوس . .

ومن المعروف أن جوهر رسالة السيد المسيح كانت « المحبة » . . حتى لقد دعا - كما يتكرر ذلك في الأناجيل - إلى أن يحب الإنسان أعداءه ، ويبارك لاعنيه . . وقد قبل من المجدلية - كما يحكي الإنجيل - صدق توبتها ، وصدق إخلاصها له ، ونهر تلاميذه الذين أخذوا عليها إسرافها في إهراق الطيب على قدميه . .

غير أن سعيداً خالف ذلك كله . . خالف طبيعة التطور الفني في المطولة . . حيث هيأ النفوس لتقبل محبة وثيقة تعقد بين هاتين الشخصيتين الساميتين ، وخالف الأصل الديني لهذه الحكاية ، حيث اختار للسيد المسيح موقف الرفض لحب المجدلية :

فاذا الرد من يسوع . . جفون تتسامى ، وجهة تتعالى
— لا

— حنانيك . . لا تقل : لا فى ذلى جوع إليك دمر حالا

وقد يقال إن المسيح قد رفض ، لأن الحب الذى عرضته عليه كان حباً
جسدياً ، ينتمى إلى ما تريده كل امرأة من احتواء للرجل ، وامتلاك لحقها
فى الامتداد بالتنوع :

علته بأن تهز هزه فى الحضن حيناً ، ومرة فى الجفون
فكان من الطبيعى أن يرفض المسيح ذلك الحب المحدود المشوب بشوائب
الجسد . . المنتمى إلى عالم الأرض لا إلى عالمه المتسامى . .

غير أن المتبع لشخصية السيد المسيح — عبر الأناجيل — لا يجدها شخصية
تطبق الرفض لشيء ، ولا تطبيق التعالى على رغبات البشر ، أيا كانت تلك
الرغبات . . لقد كان تلاميذه يدعونه بالمعلم ، وكانت تلك الصفة فى
الحقيقة جماع شخصيته ، فقد كان يعلم ما لا يعلمون — كما أخبر بذلك غير
مرة — وكان عليه أن ينقى العقائد ، وأن يطهر النفوس ، فاذا ما التقى بهذه
المرأة ، التى لا تعرف — جدلاً — غير حلول الجسد ، فقد كانت فرصة
ليعلمها . . الحب الحقيقى . . الذى يبشر به هو ، ويمثل جوهر رسالته . .

غير أن هذا الموقف كان سيجر سعيداً إلى التفتح على المجتمع الإنسانى ،
والبعد عما يريد أن يوفره لشخصياته من التجرد ، ولأفكاره من أن لا تتجسد
فى مواقف اجتماعية مليئة بالصراع الإنسانى ، والزخم الواقعى . . مما كان
حرى — فى نظرنا — أن يثرى المطولة ، ويكسبها خصباً داخلياً ، وينمى
— عبرها — قدرات الشاعر على الغوص فى الضمائر ، والتصوير للأحداث
والشخصيات . .

فبعد المطولة عن المجتمع ومشكلاته وصراعاته أفقدها - في الحقيقة - أن تكون عملاً فنياً له قيمة أبعد من ذكاء التعبير ، وأناقة الكلمة ، وصفاء النسيج الشعري . واللعب باختراع دلالات للألوان ، ومزج موفق بين معطيات الخواص ، إلى آخر هذه البراعات في الصياغة الشعرية ، التي لا تغنى - قط - عن عمق المضمون وثرائه . .

ولقد برع سعيد عقل ، في مطولته هذه - حقاً - في كثير من هذه الاستفادات مما دعا إليه الرمزيون ، وحققه بعضهم في شعره ، وبراعته هذه هي في الواقع كل رسالته الشعرية . . حيث أراد أن يحدث تطبيقات واسعة للمذهب الرمزي في لغة غير لغته ، بل في لغة اشتهر عنها خطأ أنها لغة الجاهلية والخطائية ، وأن أطلال المعاني تختفي فيها ، وتلك قضية من كثير من القضايا الجزافية التي تلتقي في حقلنا الأدبي ، وتجدر رواجاً لدى الذين تقصر أذواقهم عن تلمس ما في البيان العربي من قدرات التعبير عن أرهف المشاعر ، وأدق الخلدات ، ومن قدرات على اصطناع الإبهام ، والإيهام ، وبعد عن المباشرة والتقريرية والوضوح . .

ان تراثنا يحفل بالكثير من نماذج الابداع الفني ، فيما يقرب أن يكون من لغات النجوى ، وهمسات السرائر ، وشيات الأحلام . .

وان شعراءنا المحدثين الذين شفوا أرواحا ، ورقوا أساليب ، لم يشكوا مرة قصور هذه اللغة ، التي وسعت ماشاءوا من التعبير باللمح والإيهام عن دفين ضمائرهم ، ومستودع أسرارهم . .

وفيما نقروؤه من شعر صلاح لبكي وحده الذي كان تعريياً للرمزية على طريقة الأقدمين فيما يقبسونه من الأئم الأخرى ، ثم يهلون عليه من

الروح العربي ، فيصبح أقرب ما يكون إلى النزوع — بداءة — عن هذا الروح . .

في شعره وحده^(١) — فضلا عن عشرات من أمثاله — دليل على قدرة هذه اللغة على تناول أرقف الاحساسات الانسانية . . وإذا كان علينا أن نمثل ، فلنقرأ له :

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليـسـل
وأملئ العين بالألوان من كسل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتمى . طيب التـلـول
يتلقاني ، ويرمى بي في حضن خـلـيـسـل
نسم من صدر صنيى ، ومن رحب سهوى

* * *

ليت لي أن أطوى الأجيال . . جيلا بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهي في الأضول
والأساطير متى قامت ، وغنت في الحقول
وربيع الأرض يفتر عن الزهر الطليـسـل
بندى أول فجر ، ذر في أفـسـق بتـول
وأضم الحسن في صدرى . . مدى الدهر الطويل^(٢)

ومن هؤلاء الشعراء — بلاريب — سعيد عقل ، الذي لم يجد عنتا من

(١) والتثيل به هنا مقصود لأنه صبو سعيد عقل . . عصر أوبئة وثقافة . .

(٢) صلاح لبكى « موايد » — منشورات دار المكشوف — بيروت ط أولى سنة

اللغة ، في تطبيق ما اعتنقه من مبادئ الرمزيين في تراسل الحواس ، وتعميق الدلالات — بالألوان ، والاستفادة من عنصر الموسيقى في اللفظة والجملة والبيت والمقطوعة ، والاستفادة من اتساع اللغة للاشتقاق والحذف ، والوقوع على كلمات لم يبتذلها الاستعمال ، الكلمة البكر ، أو لغة القبيلة كما قال المارمه . . وهى العبارة التى شاعت فيما بعد عند الذين اتجهوا إلى الأساطير في أوائل القرن العشرين من أمثال بيتس وباوند واليوت ، من الذين تأثر بهم شعرونا فيما بعد الحرب العالمية الثانية . . بحثاً عن التعبير الأكثر تصويراً للإنسان في صدق عاطفته وصفائها . .

ومن الممكن إن نقول أن الألوان والأضواء مسفوحة بمقادير كبيرة في هذه المطولة . . فما من بيتين يخلو واحد منهما من اصطباغ بلون ، أو امتزاج بضوء . . بمختلف ضروب ودرجات الألوان والأضواء . . على نحو ما يصور المجدية في قوله :

واستلان الضياء . . ضحكة ثغر ، غافياً ملئها عليل الأمانى
شائعاً حوله من الوهم ألوان خفاف يغبن فى ألوان
سفع الله غب نشوته قارورة الحسن فى صحارى البرية
فاذا فى الربى اعتراش الدوالى ووراء الرمال رجع الأغانى
وإذا للحياة أمنية الحب وللأرض مريم الجدليـــــــــــــــــه

* * *

رأت النور عهد لا يتعب النور ، وعهد الدنيا له والعصر
وتلت فى مهبها فكرة ييضاء مخضوبة بوهج ولــــــذة
تملاً الجو من أصابعها العشر . . فلهى الضحى أصابع عشر
طفلة واللى بهم بأن يعطاك والقلب فلذة إثر فسلة

غدها كان قبلها لانطوى خصر بأشهى ، ولا تلاًلاً ثغـر
رأت المجدلية الضوء أسيان فأجـرتـه في الربى أنـهــــــــــــــــاراً

في هذه الأبيات المتتابعة نجد الألوان والأضواء يتحدثان عنهما صراحة ،
وتنم عنهما الصورة الشعرية ، أو يستخدمان في تكوين صورة شعرية . .
والضوء يستلن ويغفو ، ونجد له أمانى علية . .

ثم يصهر مع اللون في صورة واحدة : حيث يشيع حوله — في البيت
الثاني — ألوان خفاف — وان كانت من الوهم — يغفن في ألوان . .

وللتعبير عن ميلاد مريم يقول رأت النور ، ثم يؤرخ ذلك الميلاد بعهد
لا يتعب النور . .

ثم تتلوى في مهدها فكرة بيضاء محضوبة بوهج . . فنرى الضوء واللون
يمتزجان امتزاجاً غريباً في تكوين الصورة . .

ثم هي فاتنة فلهي الضحى أصابع عشر ، وثغرها يتلاًلاً (لون وضوء)
وأخيراً ترى الضوء أسيان . .

والعلاقات بين الحسيات والمعنويات في هذه الأبيات — كما في غيرها —
واضحة التبادل ، فالضوء وهو معنى يستلن ويغفو . . ثم تراه المجدلية
حزيناً ، — وتجريه أنهاراً . . والحسن وهو معنى يسفح ويتحيز في قارورة ،
والفكرة وهي معنوية يحس لونها (بيضاء) .

ويلعب اللون الأبيض — في المطولة — دوراً كبيراً في التعبير عن النقاء
والطهر :

.. فالمجدلية تتلوى في مهدها فكرة بيضاء

.. وعهدا مخضب بيباض

.. وأحباؤها يمرغون في أريجها الجبهة البيضاء

.. وعندما تسمع عن المسيح ترتعش أساريرها البيض

.. والمسيح طيب البوح أبيض

والخواس تتبادل معطياتها :

فالبحة ، وهي متناول حاسة السمع ، تقطف . . والقطف متناول حاسة اللمس . . والنبر ، وهو متناول حاسة السمع - أيضاً - نجده بليلا ، وهو معطى لحاسة اللمس . . والمساء ، وهو متناول حاسة البصر ، يشرب ، وهو متناول حاسة الذوق . . والنور وهو مرئى ، مخملى وهو ملموس . . إلى آخر هذه النماذج . .

أما فى مجال تنقية الأسلوب ، مما يمكن أن يستغنى عنه التعبير الشعرى من حروف العطف ، وأدوات التشبيه والشرط وغيرها . . فهو طابع أسلوب الرمزيين ، كما هو طابع أسلوب سعيد عقل ؛ لعلنا نلاحظه فى قوله :

.. وتلوث فى مهدها فكرة بيباض

.. واثنت جبهة خجولا ، ولحظا تائها . .

فيلجأ إلى صيغة الحال ، بدلا من الجار والمجرور فيزيد المعنى الذى يوحى به - فوق تصفية الأسلوب - تأكيدا . .

ثم أن المطولة مجال لهذا الأسلوب النقى ، فى اصطفاء كلماته ، وانسجام

عباراته ، ودقة صوره الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء بل على الإشعاع في نفس المتلقى . .

٣- أرواح وأشباح - على محمود طه :

أثار هذا الأثر الفني مجموعة من المشكلات النقدية حوله . .

فتساءلت الشاعرة نازك الملائكة عما أراد على محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار (١) ؟ .

وتنبع مثل هذه المشكلة من ارتباطنا بالأشكال الفنية في الشعر الأوربي . . الحافل بالقصيدة الغنائية وبالملحمة وبالمسرحية . . ولكل حدوده الفنية ، وقيمته التشكيلية ، وربما موضوعاته الخاصة ، ومراحل ازدهاره ، وفترات ذبوله أو موته كفن الملحمة الذي أصبح فناً من فنون الأقدمين فحسب . . حيث بعدنا عن العصور الأسطورية الأولى التي كانت تمزج بين البشر وعناصر الموجودات الأخرى ، وتخلط بين عالم الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وترى حياة الآلهة متصلة بحياة الأبطال . . وتؤثر الأساطير في صميم الحياة القومية للشعوب . . وبذلك كانت عناصر الملاحم وموضوعاتها حية في التاريخ وفي الواقع مما يجعل السبيل ممهداً لإنشاء الملاحم . . التي كانت غالباً تتكون من نتاج العصور المتلاحقة حتى يأتي شاعر صناع كهوميروس ، فيجمع أطرافها المتباعدة ، ويصوغها في شكل متكامل . .

أما شعرنا العربي المعاصر . . فقد وجد بين يديه تراثاً من الشعر الغنائي فحسب . . ووجد أن الملحمة والمسرحية الشعرية قدمات أو ندرت في الآداب

(١) أنظر : نازك الملائكة « شعر على محمود طه » معهد الدراسات العليا العربية العالمية

الغربية التي يتأثر بها . . ومن ثم فقد حاول شعراؤنا - بجانب الشكل المسرحي المحدد المعالم - أن يطيلوا القصائد مستخدمين من فن المسرحية عنصر الحوار ، ومن فن الملاحم الاعتماد على الأساطير ، ومحاولة القصص ، وتناول الآلهة أو الأبطال . . ومن القصيدة الغنائية ذاتية النزعة والأسلوب ، وفي مثل « أرواح وأشباح » نجد على محمود طه يدير الموضوع حول أزمة بطله ، ولما كان شاعراً يهتم بفنّه ، وبملاقاته بالالهام الشعري ، ومثيرات هذا الالهام ، وأهمها في رأيه وفي شعره « حواء » فإن بطله كان شاعراً وكانت قصته هي قصة اتصاله بالالهام الشعري ، وحكاية صلاته بالمتشعبة مع المرأة ، وقد شاء أن يوجد بطله في جو أسطوري وأن يتصل وجوده في « أرواح وأشباح » بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ وفي الأساطير كسافو الشاعرة اليونانية الشهيرة ، المتدفقة بالقصائد الغنائية الحادة والعذبة ، التي كانت تقدر الجمال أينما كان حتى لقد قيل إنها كانت تنتنى الفتيات الجميلات من بين تلميذاتها وتؤثرهن بمحبتها وتجعلن موضوعاً لتجاربها الشعرية ، وتودعنهن - لدى زفافهن - بأحر أغنيات اللوعة والحرمان . . وكتايبس الراقصة الأثينية ، وهي هنا ليست راقصة الاسكندرية الشهيرة التي تركت بصماتها على الأدب العالمي ، وأقرب ما يتوارد إلى الذهن عنها قصة أناتول فرانس العظيمة « تاييس » التي صور حياتها الحافلة بالعشق والملاذات وقد انتهت إلى صورة من النقاء الروحي والتطهر النفسى ، سارعاً بها إلى الدير في أطراف الصحراء . .

وكهرميس . . قائد الأرواح في العالم الآخر . في الأساطير اليونانية . . وكما استعان في شخصيات « أرواح وأشباح » بهذه الأسماء الأسطورية والتاريخية استعان في نسيجه الشعري بالاشارة إلى احداث تاريخية وأسطورية أخرى . .

كأشارته إلى « مانا » وهو أعظم آلهة الطابو ، وأشدّهم انتقاما ،
 في عقيدة بعض قبائل السود المنتشرين في شاطئ العاج الأفريقي وبعض
 جزر الشرق النائية . وأشارت إلى السامري الذي صنع العجل الذهب -
 في غيبة موسى - ليعبده بنو إسرائيل ، مشيرا إلى أن مجد هذا الشعب في
 الانغماس في المادة ، والبعد عن دعوات المثل العليا .

وأورفيوس : إله الموسيقى في أساطير الأغريق ، الذي كان يحرك الجماد
 والنبات بألحانه ، وتهرع الحيوانات مستكينة عند قدميه ، مصيخة أسماعها
 لعزفه الساحر . .

غير أن هذه الشخصيات في « أرواح وأشباح » كانت مجردة عن
 ماضيها التاريخي والأسطوري . لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا ، بقدر ما تتحرك
 من داخل الشاعر ، وتعبر عن نزعات لاصلة لها - تاريخاً وأسطورياً - بماضيها
 بل قل إنها لا تتحرك أصلاً . فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات
 إلى النمو والتحول مفقودة أوتكاد في « أرواح وأشباح » لأنها لاتصنع شيئاً
 غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله . وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة
 كما أشرنا . .

ومن ثم نجد الشكل بعيداً عن القصيدة الغنائية بما فيه من مواقف وحوار ،
 وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير . في الوقت الذي نجده قريباً منها في
 دورانه على ذات الشاعر ، كما نجد « أرواح وأشباح » بعيدة من الملحمة
 حيث لاتوجد أحداث وأبطال أسطوريون . . وبعيدة عن « المسرحية »
 لفقدان الحركة والأحداث . . وبروز طابع الذات ، وانعدام الخصائص
 النفسية للأشخاص الذين جرى بينهم الحوار . . لأنهم بأسلوبهم الشعري ،

وصفاتهم غير المميزة ، يكادون أن يكونوا أصواتاً مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه . .

وقد واجهت مثل هذه المشكلة ازاء أعمال على هذا النسق في شعر المهجر^(١) . . وانتهيت إلى النظر إليها من خلال تقاليد الشعر العربي على أنها ليست سوى قصائد مطولة تستفيد من فنون المسرحية والملحمة والأوبرا . . دون أن تكون أى فن من هذه الفنون بينما محور الارتكاز فيها على طاقات الشعر الغنائى . . فعبتاً نبحت عن أحداث ، وعبتاً نبحت عن خصائص نفسية لمن يجرى بينهم الحوار . . وإنما سنجد الشاعر — كما في الشعر الغنائى — ماثلاً بخصائصه النفسية والفنية في كل لمسة وفي كل إشارة . .

ولعل في اختيارنا لهذه التسمية وماتوحى به من فقدان التحدد في الشكل ، وانفراط عقد الإحكام الفنى ، إشارة إلى عيب خطير في البناء الفنى لهذه الأعمال . . التى كان الشاعر حرياً بقليل أو بكثير من الصبر والمجاهدة أن يخضعها لتقنية فنية معينة . .

وقد أثارت نازك الملائكة مشكلة ثانية هى « متى تقع هذه المحاورات وأين ؟ »

وقالت :

« وسيد هشنا أن نكشف أنها لاتقع فى زمن الحياة الانسانية لا ولا بعد الموت . . وإذن فتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت . يمكن أن تقع فيه أحداث المسرحية ؟ وهذا مريض العجب والتناقض . .

(١) أنظر : التجديد فى شعر المهجر « ص ٤١٠ » .

فان هذا الحوار يجرى قبل المولد وقبل الحياة الانسانية ، لاني جنة آدم وحواء ، وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر « ماقبل البعث » أو « ماقبل الميلاد » وإن لم يستعمل له هذا الاسم الصريح . . وذلك زمان لا يستطيع ذهن أن يدركه ؟ يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة « ماقبل البعث » بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه . ولم يجعل مرور الانسان بفترة « ماقبل » هذه نوعاً من الزمن « وقع في « ماقبل » هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في « ماقبل » يتذكرون ماصرف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف يذكر الانسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثنانيا الغد ؟ . . كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد انساناً . . يقول :

وكانت حياتي محض اتباع فصارت طرائف من فها

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أولا يعيش في زمن ماقبل البعث :

وقد حاولت الشاعرة أن تلمس تخريجاً لهذا الاشكال في أن يكون الشاعر قد أعجب بنظرية دن التي تجعل الزمن بماضيه وحاضره ، موجوداً قائماً في كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما في الاحلام . . أو أن يكون الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه ، وإنما عن كل شاعر ، معتبراً تجارب سواه من الشعراء تجاربه هو .

غير أنها تستبعد الرأي الأول لصعوبة الافتراض أن على محمود طه الذي كان لا يقرأ من الانجليزية إلا اليسير قد اطلع على كتاب دن . .

وتحار في قبول الرأي الثاني لأن الشاعر يتحدث عن ماض فعلی وقع له وتجارب لا يحسن لإنسان أن يلتقطها من سواه ، كما في قوله :

أبغض حواء وهى السى عرفت الحنان لها والرضى^(١)

وقد آثرنا أن نبرز أهم معالم هذا الاعتراض النازكى لبصر خطورة المشكلة . . ونعود إلى « أرواح وأشباح » لتلمس لهذا الاضطراب البالغ الذى وقع فيه الشاعر علة أوسببا . . وبخاصة وكنت من الذين قد قرأوا مراراً فى بداية حياتهم الأدبية هذه المطولة ، ولم ألمح أثراً لهذا الاضطراب الزمنى الذى تقول به شاعرتنا نازك . . كما لم يشر إليه ناقد ذواقة هو الدكتور مندور فى نقده المبكر لأرواح وأشباح الذى نشر فى مجلة الثقافة سنة ١٩٤٢ ثم ضم إلى كتابه « فى الميزان الجديد » الصادر فى ١٩٤٣ ، ثم أعيد نشره فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقي^(٢) » والمهم الآن ليس البحث عن عدم فطنى أوفطنة الدكتور مندور لهذا الخلل الذى كشفت عنه نازك . . ولكن هل ثمة خلل فى الزمن فعلا ؟

إن نازك ترى أن المسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس ، ومن ثم يؤدى استسلامه له إلى الندم وحسراته^(٣) . .

ومندور يقول أن جماع الملحمة هو علاقة الفنان بالمرأة^(٤)

غير أننا نرى أن جوهر « أرواح وأشباح » هو علاقة الشاعر بالالهام الشعرى وبمثيرات هذا الالهام وأهمها بالطبع « المرأة » كظهر رائع من مظاهر الجمال . . وهواله الفن الأوحده كما قال الناقد التأثرى مارون عبود^(٥) وهى فكرة رومنتيكية كما نرى وغير بعيدة عن على محمود طه الرومنتيكي

(١) ص ٣٤٤ وما بعدها .

(٢) انظر : الحلقة الثانية ص ٨٧ وما بعدها .

(٣) ص ٣٥٢ .

(٤) ص ٩٥ .

(٥) مجدودون ومجترون - ص ٨ .

الزعة والفن . . نحسها في أقوال الرومانتيكيين واتجاهاتهم على نحو ما يقول كيتس « الجمال هو الحق والحق هو الجمال ، هذا هو كل ما ينبغي لك أن تعرفه على الأرض ، وهذا كل ما تحتاج إلى معرفته ^(١) » .

فهل يصلح هذا التفسير مدخلا جديداً للمطولة ينتهي معه مارأته نازك من حيرة إزاء الزمن . . ؟

أجل . . ويخلصنا من كل هذه التناقضات التي مررنا بها مع نازك . . وقد كان لها من صدق الحس الشعري ما جعلها توهن من شأن التخريجات التي لجأت إليها . .

فالمطولة تؤكد أن الشاعر مر بحياة حقيقية وأنه يتحدث عن ذاته هو لا ذوات الشعراء الآخرين . . وإن كان يلقي ظلاً على فكرة الشاعر النموذج الذي ينطوي موقفه على اتجاه لمواقف الشعراء بعامة أو الفنانين بعامة لأنه أشرك غير الشعراء في ذات المشاكل التي عرضها . . ومن ثم فهي قضية كل شاعر أو كل فنان وإن كانت — بالدرجة الأولى — قضيته الخاصة . .

إذن فما هي قمة الزمن . . وما هو زمن البعث ؟ والراوى يقول في مقدمة المطولة :

إلى قمة الزمن الغابر	سمت ربة الشعر بالشاعر
بشق الأثير صدى عابراً	وروحاً مجنحة الخاطر
مضت حرة من وثاق الزمان	ومن قبضة الجسد الآسر
وأوفت على عالم لم يكن	غريباً على أمسا السدائر
تلحن سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر

(١) صالح جودت « م. ع. المشرى - حياته وشعره » ص ٣٣ .

ولنفهم هنا أن ربة الشعر وافت الشاعر في لحظات صفائه النفسى ،
وتهيته لعملية الابداع الفنى . . لتلهمه الشعر . .

غير أن عملية الالهام هذه ليست إلا ميلادا جديداً ككل ميلاد .

ففى عالم المثل - ونحن هنا مع أفلاطون - توجد الصورة المثل لـ كل
شئ . وما فى عالمنا هذا من موجودات ليس إلا على هذا المثال . .

ومن ثم فإن روح الشاعر ستصعد مع ربة الشعر إلى ذلك العالم المثالى
حيث نشهد ميلاد « التجربة الشعرية » أو « بوط روح الالهام الشعرى إليه . .

وهى ليست غريبة عن هذا العالم فقد كانت فيه قبل أن يوجد
الشاعر على الأرض . .

تمت فيه بنات السديم	وشبت مع الفلك الدوائر
تلقن سيرتها فى الحياة	وتنطق بالمثل السائر
وترسم أسماء ما علمت	من القلم المبدع القادر
مشاهد شتى وعما العقول	وغابت صواها عن الناظر
وجود حوى الروح قبل الوجود	وماض تمثّل فى حاضر

وتخلق التجربة الشعرية ، أوهبوط الالهام الشعرى من ذلك العالم هو
معاونة لعملية ميلاد جديدة يمر بها هذا الالهام . . وفى هذا تجسيد للالهام
وإبراز لوجوده مستقلاً أو كأن له وجوداً مستقلاً عن الشاعر ، فليس هو
بالخواطر أو الاحساسات النفسية ، ولكنه شئ يأتى من عل ، وكل ما يأتى
من هذا العالم المثالى ليحل فى أرضنا ويتجسد وجوداً ، يصيبه ما يصيبه
من الرهق والتوتر لأنه سينسلخ عن « مثاله » أولاً ، ولأنه سيكتسى بلحم

الحياة ودمها . . ثانياً . . أو سينتقل من عالم المثل بكل كماله وبهائه إلى عالم بشري بكل ما يشوبه من نقص وما يعتريه من فناء . .

هنا يكون الشاعر قد جسد لنا الإلهام الشعري ، الذى يسرى به هرميس - قائد الأرواح فى العالم الآخر - إلى حيث يعانى تجربة البعث والميلاد . . ومن ثم فأننا مع « فنان آذنته الكلمة بالبعث فى عالم الأرض ، وقد صحبه هرميس إله الوحى ، حتى يجوز به أقطار السماء ، فيمران فى طريقهما بحوريات انطلقن فى سمرهن ، فى انتظار بعثن » .

ثم يبدأ الحوار بين سافو وتاييس وبليتيس ، والجمال كله مجال تجسيد للإلهام الشعري الذى أصبح فناناً آذنته الكلمة بالبعث ، ولثيرات هذا الإلهام اللواتى أصبحن : سافو وتاييس وبليتيس ، وقد اختفى شخص الشاعر المبدع فى زاوية من زوايا وجوده على الأرض . . وترك لنا خواطره وأحلامه متجسدة فى صور تدرك بالحدس ، لابلحواس ، وتتحرك كأنها تتحرك فى وجود طبيعى ، على نحو ماتتحرك الصور والشخوص فى أحلامنا ، ومن ثم فلاعجب أن يكون للإلهام الشعري بعد أن تجسد له ناظر يبصر به - وتلك كانت من محيرات نازك . وأن يكون فى لحظة ماقبل البعث أو ماقبل الميلاد على نحو ماتحدثت أرواح وأشباح . . ثم أن يكون له ماضى حى يتحدث عنه ، لأنه لم ينفصل فى الحقيقة عن ذلك الشاعر القابع فى صفاء نفسى منتظرا عودة الوحى ، وأن يكون قد وصل إلى درجة من التجسد تتيح الحديث عنه كمحدث عن شاعر . . فأى ميمز للشاعر عن بقية البشر إلا هذا الإلهام الشعري ، أو أن تكون له من عمق الصلة بصاحبه ما يبيح المزج بينهما فى الحديث . . وكلا الباعثين صحيح فى معاملة « الخاطر الشعري المتجسد » كشاعر له وجوده الحقيقى على الأرض . . وله حياته وآثاره وتاريخه . .

بينما هو في ذات اللحظة كالهام شعري يعاني لحظة الميلاد ، وتراه الحوريات فيما قبل هذا الميلاد كما قالت نازك . . وهن أيضاً يلتقين به في ذات الموقف . حيث يوشكن أن تؤذنهن الكلمة بالبعث . وينتقلن من عالم المثال إلى عالم الواقع . وتشوب طبائعهن ما في هذا العالم من نقص واضطراب ، ومن نوزع الأهواء ، وتضارب العواطف . . حتى ليتحدثن عن الفتي الشاعر حديثاً يشوبه الكثير من كيد المرأة وأثرتها . يحار إزاءه هرميس فيقول :

أفي عالم الروح تفشو الظنون وينطق روح بهذا الكلم
أسائل نفسي . . أشيطانة توسوس لي أم ملاك أم
أم الشك آذني بالصراع ؟ أم حل لي غضب المنتقم
فاذا به يسمع صوتاً من السماء يأتيه في موج من الأنغام الشجية .

بل البعث آذهن الغداة فلا تلحهن ولاتهم
هي الآدمية طاقت بهن وتلك غرائزها والطباع

ولاعجب أن يكون وجود بواعث الهام سافو وتاييس وبليتيس على معرفة بما يحدث في الأرض من الشعراء . وأن تطلع إحداهن الأخرى . وقد أفعمت غضباً ، على فتي شاعر يحملها عبء أوزاره :

ترشفها خرة فانتشي فألقمهما مر أثمـاره
أنالته أجمل أزهارها فأهدى لها شر أزهاره

فصلتهن بالشاعر كصلة الهامه الشعري به . هو من صميم كيانه . وهو بعد كأن له وجوداً محسوساً مستقلاً عنه . . وحياة خاصة به . . تتيح أن تجسده من ناحية ، وأن تتحدث عن ذكرياته بالشاعر وبالحياة على الأرض .

من ناحية أخرى وبذلك تتكشف حقيقة الزمن الذى دار فيه الحوار . .
ويتضح معنى « ماقبل البعث » على أنه حياة الخاطرة الشعرية قبل أن تنبثق
من ذات الشاعر المبدع ويصير لها ميلاد جديد وحياة فى دنيا البشر . .
وهو ما عبرت عنه « أرواح وأشباح » باكسابها جسداً محسوساً فى نهايتها ،
فما جسد الخاطرة الشعرية الا هيكلها اللغوى . .

وقد تعرضت هذه الخاطرة الشعرية ، فيما يتخيل الشاعر — قبل البعث —
إلى لقاء مع مثيرات وحيه ، وإلى حوار حول قيمة وجوده ، وقيمة وجود
الفن بعامه ، وقيمة المحتوى الشعرى الذى توحى به الأعمال الفنية الدائرة
حول المرأة ودور المرأة فى الفن وعلاقتها بالفنان كمصدر إلهام له باعتباره
شاعراً ، ومصدر متعة له باعتباره إنساناً .

وكل هذه نوازع نفسية مشروعة . تلح على كل شاعر ، وتستأثر
بعقله الباطن ، وأحلام يقظاته ؛ وأحياناً يضعها الوعى على مشرحة النقد ،
ويتناولها علماء الاجتماع والتحليل النفسى والفلاسفة بالشرح والتحليل . .
واستنباط المبادئ والتوجهات . .

وقد كان على محمود طه معبراً عن وجهة النظر التى تقول إن الفن
الحقيقى إلهام ، وانه يأتى للشاعر من قوة عليا . . وهى نظرة عميقة الجذور
فى الآداب العالمية نراها فى مفتتح الياذة هوميروس كما نرى لدى شعرائنا
العرب القدامى حديثاً مستفيضاً عن شياطين الهامهم الشعرى^(١) .

وقد أعطى أفلاطون للإلهام الإلهى النصيب الأوفى فى الإبداع الشعرى
بينما عاد به أرسطو إلى التمرس والمعاناة . . وقد ظل هذان الرأيان يتقاسمان

(١) انظر إشارة إلى الإلهام فى الشعر عند العرب وأفلاطون : د. غنيمي هلال « النقد
الأدبى الحديث » ط ٣ ص ٣٧٣ ، ٣٧٤ .

المذاهب ووجهات النظر — ووجدنا شاعرنا هنا لا يعتنق فحسب وجهة النظر القائلة بالإلهام الشعري . . بل يذهب إلى تجسيد هذا الإلهام ، ومحاولة تصوير رحلة ميلاده . .

كما نجد شاعرنا يعتبر صلة الفنان بالمرأة أخصب العلاقات الإنسانية ، وأكثرها إثارة للخيال والإبداع الفنى . . برغم ما يتهدها ، فيما يرى — من اندماج الفنان فى ممارسة جسدية تنهك حيويته وتنضب طاقته الروحية . . . وقد لقيت نازك الملائكة حذر هذا الرجل من تجربة الجسد بغضب حين ظنت أن على محمود طه بذلك يزدري الغريزة الجنسية ، وهذا الازدراء هو الذى يجعله يسمى « المرأة » بالحية الخالدة والخالطة — وأن هذه فكرة مسيحية لا إسلامية ، وأن على محمود طه يؤمن بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع فى أحاييل الغريزة الجنسية . .

والحقيقة أن كلتا الفكرتين ازدراء الجسد وتدنيس الجنس للفن ، غير بعيدتين عن فن كل شاعر عظيم .

فان مثل هذه النظرة للمرأة من الحب الجارف لها ، والإحساس بالخوف من هذا الحب ، نجدها لدى كل الفنانين الحسنيين الذين تعصف بهم شهواتهم العنيفة أمثال بيرون وبودلير . . الذين تغنوا بجمال المرأة على غرار ما فعل على محمود طه . ونشروا بين يديها آيات التمجيد ، وصرخات الاحتجاج . .

على أن استخراج وجهة نظر شاعر فى قضية ما ، لا يتم إزاء مطولة كهذه إلا بالنظر فى تراثه كله ، ووجهة نظره فى الحياة بعامه ، ذلك أن مثل هذه المطولة وإن كانت ذات الشاعر تشيع فى صفحاتها ، فان قدراً من الموضوعية يتسلل إليها بلا ريب ، فتحفل من ثم بآراء الشاعر وبما يناقضها نظراً لتعدد أشخاص الحوار أو أصواته . .

ففي المطولة ذاتها ما يشير إلى أن شاعرنا يعتبر المرأة مظهرًا من مظاهر
الجمال الأسمى في الوجود ، حتى ليقارن بينها وبين الطبيعة في جلالها السرمدي
وعظمتها المطلقة .

تقول الطبيعة بنتي ومسا أحسن لها بعض تأسيروها
أعند الطبيعة هذا الجمال وفي حضنها مثل هذا الحنان
إذا قيل لي هاك ملك الثرى ودنيا الشباب وعمر الزمان
فألدني بالذي نلتسه وما نشوق برحيق الجنان
كرعشة روحى وهزاتها وصدرى على صدرها والبدان

فالمرأة روحاً وجسداً نجدها في هذه الأبيات أجمل وأغلى ما في الوجود
لدى شاعرنا . . ومع ذلك فثمة في كل امرأة مهوى . . فهي ليست روحاً
خالصاً ، وليست متعة رائعة بلا تمايل . . ثمة - في علاقتها بالشاعر - مزالتى
شئى . . الجسد الذى يتمتع قد يرهقه . الفتنة التى تثير إلهامه قد تحتويه وتمتصه
جسداً وروحاً . . وفي كل فدان ذلك التوجس . . لأن في كل امرأة رغبة
عارمة في امتلاك الرجل ، واحتواء العشيق ، لأن الطبيعة قد جعلته بيدها
- أولاً وأخيراً - أسمى غاياتها العملية ، وهى حفظ النوع . .

وتلك الغاية مع خطرها لا صلة بينها وبين الفن ، وتجهل كل الجهل
شئون الجمال المطلق ، والإلهام الشعري الرفيع . .

ويشير الدكتور مندور قضية اختيار على محمود طه لوزن المتقارب الذى
يراه « أهزل وأخف وأخف من أن يحتوى فكرة فلسفية (ص ٩٣) .

بينما تؤكد نازك أن هذا الوزن يحتمل الفكر الفلسفى العميق بمعناه المعاصر
أكثر مما يحتمله أى وزن آخر . (ص ٣٦٠) .

وقد كان سليمان البستاني قد عرض في دراسته الهامة التي صدر بها ترجمته للآلياذة لتوافق البحور مع الحالات النفسية ، وأنه تحرى ما يشبه هذا في ترجمته للآلياذة . . ثم قدم مجموعة من الملاحظات العامة على بحور العروض العربي ، ومدى صلتها بأغراض الشعر القديم من مرث و مدائح ونسيب . .

وظلت الفكرة منذ ذلك الحين لا تعرض عرضاً علمياً موضوعياً هي في الحقيقة في مسيس الحاجة إليه ، حتى رأينا - إزاء البحور - بعض المواقف المتناقضة كموقف مندور ونازك من بحر « المتقارب » . . وهما في مقدمة نقادنا الذين يتمتعون بحس ذوق ممتاز . .

وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ص ١٧١ وما بعدها إلى أن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرا بأن القدماء اتخذوا لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر . .

ثم يعقب بملاحظة عامة ترى أن النظم حين يتم ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات . .

غير أن الأمر ما زال في حاجة إلى بحث علمي مستفيض . . وإلا ظل رجماً من الظنون . ومثاراً للوقوف على طرفي نقيض ، كما رأينا مندور ونازك . .

أما « المتقارب » فشأنه في شعرنا شأن كثير من البحور . . نراه مستخدماً في مختلف الأغراض . . فنرى فيه رثاء كما نرى فيه غزلاً ، ونراه يحمل من الشعور بالبهجة بقدر ما ينوء تحت ثقل الكآبة . ونراه تارة هادئاً منزناً يعبر

وأشباح » فلم تعتمد على مادة من تراث الأساطير اليونانية ، بل لفقت مادة من مجموعة من المصادر ، فكانت سافو الشاعرة من التاريخ اليونانى وكانت بليتيس من إبداع مخيلة الشاعر الفرنسى « بيير لوييس » ، فهى مخلوق فى أسند إليه الشاعر مجموعة من الأشعار بعنوان « أغانى بليتيس » . .

تتحدث عن الحب الملهب ، والغرام العنيف ، ورغبات الجنس الحارقة..

وكانت « تاييس » راقصة أثينية . ولدت قبل الميلاد بأربعة قرون . وكانت فاتنة مرحة ، حتى أسكرت بأنوثتها شبان أثينا . وكانت صاحبة فن فى حياتها ، وغواية لكثير من أرباب الخيال ، وأفذاذ الرجال . . وكان « هرميس » وحده من آلهة الأساطير . هو الذى ضمه الشاعر إلى هذه المجموعة من الشخصيات الملفقة فى لقاء حول الحديث عن الفن وصلات الفنان بالمرأة ، وحيرة الفنان الدائمة بين الولاء لها كثيرة للإلهام والنقمة عليها لرغبات الجسد . .

وكان الحوار فى حد ذاته عذبا ورائعا وزائرا بالإبداع . وقد شاءت دقة الشاعر فى اختيار شخصياته أن يفرق بين تاييس غانية الإسكندرية الشهيرة وتاييس راقصة أثينا الأقل شهرة ويؤكد أنه يريد الثانية لا الأولى . .

لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات . وما هى العلاقات الجديدة التى وضعهم داخلها فى عمله الفنى هذا . . وما هى صلة كل منهم بماضيه التاريخى والأسطورى . . هذه الصلة التى كان من الممكن أن تثرى المطولة بالأحداث والذكريات ، وأن تطورها إلى عمل فنى معقد ، بتشابك المضلات . واختلاف المنازع وأن تدخل هذه الشخصيات فى إطار حكاية من حكايات الأساطير اليونانية الشهيرة ، يستشف من علاقاتها ومن تطور الأحداث بها وجهة نظر كل

منهم في القضية التي أراد الشاعر عرضها . . لا من خلال حوار مباشر في موقف ساذج كالذي أوجدتهم فيه الشاعر . بل من خلال مجموعة متشابكة من الأحداث ، تحدد معالم الشخصية واتجاهاتها . وكان في حياة أى من هذه الشخصيات ، بعض ما يستطيع أن يمد شاعرنا بالحركات والأحداث فراقصة أثينا أو غانية الاسكندرية أو سافو الشاعرة ، قد تعرضت للحيرة بين الروح والجسد ، وفرضت ظروف حياتها عليها حينما السمو بغرائزها واستشفاف المعاني العليا في الجمال . كما فرضت عليها حيناً آخر الضعف أمام الغريزة ، والانسياق وراء الجسد . . والتبس عليها الأمر أحياناً ، كما يلتبس على كبار الفنانين ومنهم شاعرنا على محمود طه ، فلم تعرف أين الخير وأين الشر ، أيهما متعات الروح وأيهما متعات الجسد . . ألم يقل شاعرنا على محمود طه في إحدى قصائده محاولاً الخروج من هذه الحيرة

إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائح فتان

أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان^(١)

ثم كانت في وقائع حياتهم من الطرافة ومن الإثارة ما يتيح لشاعر أن يستقى منها ما يوشج صلات عمله الشعري بالحياة ، ويعمق دلالاته النفسية والفكرية

أما الإله الذي اختاره من بين آلهة الأساطير فهو « هرميس » وكان كما أورد الشاعر « إله الصوص والمنافسات والقطعان والبلاغة والموسيقى والوحي ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة في طفولته . وتروى الأساطير حوادث

(١) قصيدة فلسفة وخيال - ٥٦٢ على محمود طه (مجموعة أشعاره) - دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر - سورية .

كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية» (١) .

فهو بذلك شخصية خصبة متعددة الجوانب ، حافلة حياتها بالأحداث والوقائع غير أن شاعرنا لم يفد من كل ذلك شيئاً كما لم يفد من حياة سافو وتاييس .

وهذا جمدت المادة الأسطورية بين يديه ، ونضبت دلالاتها . . وأصبح عمله أشبه ما يكون بقصيد غنائى لا صلة له بالأساطير . .

صحيح أن شاعرنا قد جسد روح الإلهام الشعرى حين وضعه في جو أشبه ما يكون بأجواء الأساطير . وقد جعلنا نستشعر قشعريرة البعث ، ولحظة التقاء العنصر الإلهى بالعنصر البشرى :

أفى عالم الأرض بعث جديد	أم الوهم مثله الخاطر
نعم هو روح جميل الإهاب	ينيل الرياح جناحي ملك
لقد كف عينه برق الحياة	فمر بنا دون أن يبصرا

* *

لنا مثله في غد غشية إذا ما حللنا رحاب الثرى

ولكننا نبحت عمله جملة ومدى ما كان يفيد من المادة الأسطورية والتاريخية التي أراد أن يشكل عمله الفن من خلالها . .

نستطيع أن نقف في « أرواح وأشباح » على صور شعرية مبتكرة ، وعلى لوحات فنية جميلة ، تصور علاقة الفنان بالمرأة ، تصور تقديسه لجهاها ، وحنقه على غرائزها ، وأن نجد حواراً ذكياً حول جوانب الإثارة

في الرجل من وجهة نظر المرأة . . ومعرضاً لمدى الفتنة بذكائه ونبوغه
ورقة قلبه وحنانه أو الفتنة بجسده الفارع . .

ومعرضاً للتكوين النفسى للشاعر (من النقص والتمام) وإحساسه بالكون
ورسالته فى الحياة .

مصورة وحدود المكان	ففى عقله حركات الزمان
بها النار طاغية العنفوان	وفى قلبه أعين ثيرة
يشق سناه حجاب الزمان	وفى كل خاطرة نيزك
أحس لها وخزات السنان	إذا ما هوت ورقات الحريف
فمن قلبه انحدرت دمعتان	وإن سكبت زهرة دمعة

* * *

عوالم جياشة بالمنى ودينا بأهوائها تضطرب

إلى غير ذلك مما نستطيع أن نجده فى المطولة ، وأن نعجب به ، كما
نجد أمثاله فى قصائد على محمود طه الغنائية ، التى أنشدها قبل وبعد المطولة :
فما الذى منحته هذه الشخصيات التاريخية والأسطورية التى اصطنعها على
محمود طه سوى هذا الخيط الواهن الذى جمعهم على حوار ، وحوار فى
موضوع معين . .

إن جوهر الاستفادة المعاصرة من المادة الأسطورية يكاد يكون مفقوداً
فى « أرواح وأشباح » مع إعجابنا بالشعر كقصائد غنائية ذاتية :

٤ - أدونيس وعشوت . . لفؤاد الحشن : فؤاد الحشن من جيل الشعراء الذين ظهر عطاؤهم الشعرى بعد الحرب العالمية الثانية ، وله قصائد غنائية رقيقة تنشر في المجلات الأدبية البيروتية . وفي فنه تلتقى مؤثرات الرومانتيكية والرمزية . . فبينما يعبر عن عواطفه الجياشة ، وتوقه إلى جمال المرأة ، وسحر الحب ، يعمد إلى انتقاء اللفظة الموحية والعبارة الصقيلة ، وتلمح في شعره بعض خصائص التعبير الرمزي كتراسل الحواس وهو التعبير عن معطى من معطيات الطبيعة والحياة لحاسة من الحواس بما يخص حاسة أخرى ، اعتباراً بوحدة المنبع الشعورى للحواس جميعاً . كوسيلة من وسائل الإيحاء الفنى ، كما يصف فؤاد الحشن الضوء وهو منظور بما يخص حاسة اللمس في قوله : يا جناحا من ضياء محملى اللمسات .

وقد يفضى تراسل الحواس إلى تبادل المحالات بين الماديات والمعنويات فيغدو المادى معنوياً ، والمعنوى مادياً ، كاعتبار الحنين سائلاً ترتوى منه النفس ، والغيب إنساناً له فم ، والغيم حزيناً في قوله :

وأروى النفس من ذوب الحنين

أرشف الذات من الأحلام

من همس السكون

من فم الغيب

من الإطراق

من غيم حزين

وفي همس السكون . . رصد علاقة أخرى اهتم بها الرمزيون ، وهى « التضاد » في رؤية الشاعر للظاهرة الطبيعية ، فالهمس صوت ، والسكون

إنتفاء لكل صوت ، ولكن الشاعر ، برغم ذلك - يستمع إلى همس السكون ، بل يروى النفس منه ، وكأنه استحال إلى سائل ، وتلك علاقات معقدة في الصورة الشعرية تمزج الأطراف المتباعدة بل والمتناقضة أحياناً لتصوغها صورة قوية الإيحاء ، عميقة التأثير . .

وإذا كانت هذه الخصائص الرمزية تبدو واضحة في النسيج الشعري عند فؤاد الحشن ، فإن الطابع العاطفي هو السمة العامة لشعره ، وهو خاصة رومانتيكية حيث اعتد الرومانتيكيون بالعاطفة المشوبة والخيال المجنح ، ودعهم النزعة القومية إلى استرجاع الماضي ، والعودة إلى تراث الأقدمين ، ومحاولة إحيائه في شعرهم ، ومنذ بداية المطولة الشعرية « أدونيس وعشثروت » نحس بأن هذه النزعة الوطنية كانت مبعث عودة الشاعر إلى ذلك التراث الأسطوري الخصب . وأن عكوفه على تلك الأسطورة التي كان لبنان مهدها في القديم ، جزء من محبته وتمجيده لذلك الوطن الأثير :

سر بنا عبر الدهور

نحو « صيدون » و « صور »

نحو « بيريت » و « بيلوس »

مشاءيل العصور

ومجاذيف مضت باللحن

والحرف المنير

وهي عودة تذكرنا بالعودة إلى الزمن الغابر في مطلع مطولة على محمود طه « رياح وأشباح » غير أنها ليست تجريدية كما نجدتها عند المهندس ، بل عودة إلى وطن معين ، وإلى فترة وإن كانت غائمة في الزمن السحيق .

والمقطوعة الأولى : على الشاطئ الفضى . . مقدمة غنائية عذبة ، تمجد
هذا الوطن ، وتستنير ذكرياته التاريخية ، حين كان موطناً للسحر ، وملعباً
للأرباب ، وحين كان مرفئاً لحدث « أوزيريس » العظيم ، وسعت إليه
إيزيس الوفية لتحميمه من الغناء ، وتبعث في جسده عبر الخلود :

وهنا « إيزيس »
قد طافت بأجفان كثيفة
ذوبتها فوق « أوزيريس »
دمعات خضيفة

* * *

وجئت عند عمود مرمرى
والصلاة
فوق عينيها غيوب
تعريها رعشات
فاذا المرمر بعث
خلجت فيه الحياة . .

ثم حيناً أبصر جويتر ، في فجر الحياة ، ربة الشاطئ عشروت تستلقى
على الأمواج سكرى :

فتهادى سيد الأولب . . . لا يملك أمراً
وعلى فيه اشتاء للظى الطينى تعرى

وكما شغف بها سيد الأرباب . شغفت بها الطبيعة والحياة ، فسرت في
الأزهار منها نشوة ، وتغنت بها بنات الماء ، وشدا بحسنها الملاح ، وذاع
أريج هذا الجمال الساحر في جنبات الوجود ، ومن ثم تجلى لها سيد الأرباب ،

في نبوءة لا مقر منها كالقدر ، وما ذاتها الجميلة إلا بعضاً من ذاته العلوية
الجمال ، وما سناها المشع إلا قبساً من نوره الخالد :

« سبيمين بأدونيس

خلاق النبات

ساحر اللحظ ، ومعبود العذارى الفاتنات

جسمه الأملود جذع كان في شاطئ دجله

فسقاه الحب من ماء الحياة العذب نهله

فإذا طفل أثري على الأرض يؤله

ونبوءة الآلهة ، كما عودتنا الميثولوجيا اليونانية ، لا تخطئ ، فحتم لا مقر
منه أن يتزوج أوديب من أمه ، وأن يقتل أباه ، برغم هربه من المملكة التي
يظن أن ملكها وملكها هما أبوه وأمّه ، وحتم أن تهيم عشروت بادونيس ،
الطفل الأثري المؤله ، مولود الطبيعة الذي نماه الحب ، وسقاه من ماء
الحياة العذب .

نحن إذن أمام مخلوقين إلهيين . . متصلين أعمق اتصال بالطبيعة ،
مصنوعين من ذوب نضارتها ، وازدهار ثراها ، مشعين على الوجود إشعاعة
الغبطة والجمال . . وأمام نبوءات قدرية نافذة : أن تهيم عشروت بادونيس ،
الذي يمر بلبنان مرور الحصب والنضارة :

وإذا طاف بلبنان . . غدا لبنان أخضر

أو تنفي فوق ورد برعم الورد وأزهر

وتنضي العاشقة عشروت في لهفة حرى إلى الحبيب آدونيس . ترقب

لقاءه ، وتناجى طيفه ، وتصرخ إلى كيوييد ، إله الحب ، أن يعجل به ،
وتهتف بادونيس :

أين أنت الآن . . يا إشراقة الحلم الصبح
يا إله الزنبق الفواح والورد الأبيض
أين ذوب الثغر فالنيران تنزوي في جروحي
أين كف تنفض الأكفان عن هذى الربوع
تنشر البعث وتضفي فوقها ظلل الربيع

فثمة خيطان يسيران معاً ، متوازيين . الحبيبة الواهلة . والربوع الجرداء
كل منهما تشتاق عودة آدونيس . . يأتي بالفرحة لقلب عشتار ، ويروى
حين ذلك الجسد القاتن ، وينشر الخصب في الأرض القاحلة ، يترأى
الخطان حيناً ، وأحياناً يندثر الثاني لتبقى العاشقة الواهلة :

صبوتى لحن من المجهول والوجد الغريب
ما وعتها الأرض مدهام حبيب بحبيب
هى شئ من تلاشى الهمس أو موت الطيوب
وفناء الذات فى الذات على ضم مذبذب

~ ~ ~

حول عينها ذهول . . أرهق الهدب وأنعب
وبفيها جنت الرغبة ، والوجد تلهب

ثم كان اللقاء الموعود مع حبيبها القاتن ، جاء تزفه أغنيات الخصب ،
التي تمنى الأرض بالازدهار . وتعد النساء بالحب . . وتغبط عشتار على

ساعات التدانى . . التى يصورها الشاعر ذوباً من عناق عارم ، ونشوة
حرى ، وتواصل مدى الليل . حتى يغفو أدونيس تعباً قرب فتاته ، وفى
الصباح يخبرها أنه ذاهب إلى الغاب ، وإلى النبع الدفوق ، ليعود إليها
بأضاميم الزنبق . وجلود الآساد التى سيصرعها ، ليواصل حياة الحب
والسعادة

غمسى النهدين بالطيب . وظلى فى انتظارى
سوف آتى فى صباح الغد

وهنا تجزع عشتار من فراقه ، وتخاف عليه من مغبة ذهابه إلى الغاب ،
ومن موجدة إله تمنعت عليه . وهو إله رهيب . ممتلئ حقداً وموجدة ،
قادر على البطش والتشقى . . فيطمئنها أدونيس بأنه ماهر فى اللعب بالسهام ،
وأنه قادر على أن يصرع هذا الإله الموتور إذا أراد به شراً . . ويمضى إلى
الغاب ، وهناك يتقمص الإله الموتور « مارس » أسداً (يختار الشاعر تقمص
الإله أسداً . وفى بعض الروايات وربما أشهرها تقمص خنزيراً ، وهى الرواية
التي اعتمد عليها السياب فى قصيدته : أغنية فى شهر آب) يحمل الحقد على
الأنياب والموت الميريرا ، فأودى بشباب أدونيس ، ونثر رءاه وأحلامه فى
مياه النبع ، فى السفح ، على زهر سقاه من نجيع القلب ، ومن ثم تبدأ الطبيعة
فى حدادها على أدونيس . . حين ترى عشتار الباكية ذاهبة إلى النبع :

تعمل الأظفار بالنهدين تمزيقاً مريعاً
تنثر الحسرة واليأس على الحسن دموعاً
وعذارى الشط يصعدن إلى « أفقا » جموعاً
ناديات موت « تموز » شباباً وربيعاً
وتهادين كسيرات على النبع الحزين

ناترات أدمع الثكل وغيمات الشجون

بينما ينسل أدونيس إلى العالم السفلى ، وإلى وادى « هدز » حيث تهدل
الأرواح كالنيمات الغريبة ، وتهمس فى حزن بأشواقها للبعث ، وللنور ،
وللانعتاق من هذا العالم المظلم الكئيب :

وإذا ما خيم العتم على الدنيا سكونا
حملتنا نسمة الليل إلى الأرض حيناً
نغمر الأهل . ونرتاد خيال النائمين
ماسحات بالجنحـين شفاهاً وعيوناً

وفى هو يتسمع إلى هذه الشكايات الحزينة البائسة ، يلوح له مارد من
الزنج مضطرم العينين بالجمر . ملطخ الوجه بالظلام ، صائحاً به :

« مرحى لشبيد الحب : معبود الغواني
فى مكان تتلاشى فيه كرات الزمان
فهنا الأيام والأعوام تمضى كالثوانى
وزهور اليأس تذوى مثلما تذوى الأمانى

ويحدثه هذا العملاق ، عن مملكة الموت هذه . ومدى ما يستطيع أن
يتنعم فيها بالموت والسكون . فينطوى أدونيس على صمته ، ويمضى لاستجلاء
هذا العالم الجديد فيلتقى بـ « برسفونه » . ربة النوروز والزهر النضير التى
اختطفها « بلوتون » بعد أن هام بها حباً . ومضى بصباها الغض إلى دنيا
الحمام ، وما إن ترى أدونيس حتى تفتن به وبجمالها ، وتحس بنفحات من
سعادة الحب والازدهار . وبأطياف من ذلك الماضى الربيعى النضير ،
تلوح لها فى منفاها كإشعاع من النور على ظلمة اليأس . . وما إن تصادف

منه خلوة كان يستعيد فيها ذكريات حبه مع عشثروت حتى تعرض عليه هواها فى صورة صارخة :

هات دفء الغلطة الشهوى . وأطياب لماكا
وخوراً من هوى لبنان تسرى فى سناكا

* * *

إن من ضنت على الدنيا بلذات العطاء
مرغت عند خطاك الآن خد الكبرياء

وما إن تعلم عشثروت — وهى ابنة الآلهة — بهذه المراودة الصارخة :
ومدى ما تومله برسفون من بقاء دائم لأدونيس معها فى غيوبة العالم السفلى ،
حتى تخف إلى سماء جبريل ضارعة إليه ، مريقة عند قدميه صلواتها الحرى :
أن يعيد إليها أدونيس . . وفى الطريق إلى جبتيتر يحدثنا الشاعر عن عالم الأولب
الرائع ، وعن دنيا الآلهة الحافلة بالإثارة ، عن كيوييد ، وكيف يحيا مرحاً
طليقاً فى وادى حبه . وعن أدونيس وموسيقاه الساحرة ، وعن أبوللو
الجريء . وهو يسرى بمركبة الشمس ، وعن تواصل الهوى بين الأرباب
والربات . . ثم يقف بنا الشاعر عند عشثروت وضراعتها لجبتيتر أن يعيد
إليها أدونيس ، أو يأخذها إليه فى عالم الموتى . حيث يتم لهما اتحاد لا تحيا إلا به
. . وبعد أن يحيى جبتيتر جمالها ، ويذكرها بأنها بعض من ذاته ، ينهبها إلى
أن وجودها فى الأولب قد يجلب له من المتاعب الأسرية ما لا طاقة له به ،
فلن تصبر « هيرا » زوجه الغيور على رؤية هذا الحسن الباهر . ثم يعدها
بعودة أدونيس فيما يشبه المنطق العلى الذى لا يقبل نقضاً ولا مناقشة :

« لك فى العمر مصير هو جزء من مصيره

فاذا جاء بفصل البعث عن طيب زهوره
 خفق القلب سريع النبض من فيض حبوره
 وإذا ولى مع الصيف تلظى في سعيره
 يطلق الآهات من صدر خفوق القلب دام
 في خريف أصفر الجبهة مخمور السقام
 وشتاء غيظه منك دموع المستهام
 نصف عام لبرسفون . وبحيا نصف عام »

ويحتج جيتير ، وقد أوضح نهائياً نصيبها من أدونيس : فلها نصف عام ،
 وللعالم السفلي النصف الآخر . . وليظل الحريف والشتاء على الأرض ،
 صورة من لوعتها الحائرة . ودموعها الهامية . . تعاني فيهما الأرض ظمأ
 للبعث ، وشوقاً إلى الاخضرار ، وتحلم بالكروم والطيوب والغلال ، إلى أن
 يأتي آذار ، ويطل نيسان على القمم بوجهه المنور :

يمتطي الصبح جواداً مسرجاً بالشمس أشقر
 ينثر الألوان من كفيه . والنور المعطر

* * *

بدى الآلام يا عشتار في السفح وعودى
 إن أدونيس قد عاد من الشط البعيد

ومن ثم تنطلق القرحة في الوجود ، وتتغنى الحياة في مواكب صاحبة
 بالشباب الذى يزف إلى الدنيا في أناشيده الجماعية عودة الحصب والازدهار ..
 ولا ينسى شاعرنا أن يتغنى على لسان هذه الجوقات بحال لبنان، وروعة

تاريخها ، وبمجدها العلمى القديم ، حين أرسلت « قدموس » الفينيقى ليعلم
الأوربيين الحروف الهجائية ، ويضع بذلك أول لبنة فى حضارة الغرب . .
كما لا ينسى أن يعرض من خلال إحدى الصبيات ما وصل إليه لبنان فى ذلك
الزمن السحيق من حضارة « حيث استخدم الزجاج ، وصنع الفضة ،
ونحت العاج :

وإناء الزهر فى غرفة نوى من زجاج
ومن الفضة مرآتى ، ومشطى نحت عاج

وهو يوحى بهذه المعانى فى غير خروج على النسق الفنى ، بل يأتى بها
وكأنها هى الغناء التلقائى - الذى لا يضمّر أبعد الأهداف - على ألسنة الصبايا
والمنشدين فى أعراس احتفالهم بعودة أدونيس . بعودة النضارة والخصب
للوجود . .

وفى غمرة هذه المواكب الفرحية . ومشاهد الاخضرار التى توشى لبنان
جباله وسهوله . وتكمله بالرياحين والزنايق ، وتعرشه بالكروم . يلتقى
أدونيس بعشثروت ، ناعمين بلذات الغرام . .

وبهذا تنتهى المطولة الشعرية « أدونيس وعشثروت » وقد حاول فيها
فؤاد الخشن أن يصوغ الأسطورة فى شعر عربى . حرص على عذوبته
وصفائه . مستفيداً بما سبقه من تراث عربى متأثر بالرومانتيكية والرمزية ،
فى الطابع العاطفى للأولى ، وفى استخدام عناصر الإيماء فى الصياغة الشعرية
فى الثانية . . فبدت مطولة ثرية بأناقها اللغوية . معبرة عن عواطف الحب
الجياشة عند عشثار وبرسفون وأدونيس ، ومصورة لمشاعر الفرح فى أعياد
الربيع . وسعادة الإنسان بعودة الخصب والازدهار ليابس الأرض وجرداء
التلال . .

وفي « المطولة » تصوير موفق لعالم الأرباب « الأولمب » . ولعالم الموت ونشيجهم الخفي ، وأحلامهم المكبوتة ، ومحاولة للتأمل في حقيقة الموت ودلالته :

ها هنا مملكة الأشباح دنيا اللاحدود
روعة المطلق والصمت وعمق اللاوجود
كل يوم ها هنا نغفو على وعد جديد
كل سد حين يهوى يتجلى عن سدود

غير أن الشاعر في بعض المقاطع يبعد عن هذه الانسيابية والرقّة في أسلوبه بما يحشده من أسماء . وردت في أصول الأساطير . غير أنه في إيرادها لم يهيئ لها السياق الموحى بمعانيها وبأدوارها ، بل تظل كعناصر غريبة على الجو الشعري الخالص الذي يوحى أجمل الإيحاء في مثل المقطوعة السابقة . .

فتراه في أبيات قليلة بعد هذه المقطوعة — يحشد أسماء (شارون ، ستكس — ككتيس — فليتون — برزبين — بلوتو) دون توظيف فني يوحى بدلالاتها في نفس القارئ . ولكنه ما إن يتخلص من هذا التكديس للأسماء الأسطورية حتى يعود إلى شاعريته الصافية النقية . . فيحس القارئ بالراحة والانسجام ، وما مبعث ذلك إلا أن الشاعر في مثل هذا الحشد قد ابتعد عن تصوير أفعال هذه الأسماء . حتى تبدو شخصاً مجسمة وموظفة ، داخل الإطار الكلي للمطولة ، فعالة في تنمية أهدافها وتطوير أحداثها ، وإعطائها أبعاداً فنية وفكرية . . ولجأ فحسب — كما قلنا — إلى حشد الأسماء بغرابتها على القارئ العربي ، وبعدها عن الإيحاء التلقائي لنفسيته . .

وإذا كان الشاعر قد أجاد في تصوير عالم الأولمب وعالم الموتى . . فان بعضاً من البعد عن التوفيق قد لحقه في تصوير لوعة الأرض وجفافها في غيبة أدونيس ، فلم يستطع الشاعر أن يوحى إلينا بقوة هذه المحنة التي ابتليت بها الأرض ، ولم تبد تلك المناحة الجماعية ، كما تبدو في أصل الأسطورة ، ففوت تموز في الأسطورة مبعث مأساة عامة ، وفاجعة أليمة ، وموقف من مواقف التأمل الإنساني في مشكلة الموت والانبعاث ، وكان ينبغي أن تكون هذه الفجيعة البؤرة الحقيقية ، ومحور الارتكاز في المطولة . . بينما مال الشاعر إلى تصويرها كمحنة فردية لعشثروت العاشقة التي أسبغ عليها وعلى حبا كثيراً من الصفات الإنسانية والجزئيات الصغيرة ، مما أوهن الصلة بينها وبين الرمز الكلي الذي تعبر عنه ، وقد حرصنا في العرض السابق أن نورد بعض هذه الجزئيات الصغيرة التي تدعم « بشرية » عشثروت ، وتؤكد من واقعية وجودها ، بينما تكاد أن توصل الباب أمام الجانب الإلهي والرمزي في شخصيتها الأسطورية .

ولا شك أن جانباً من هذا الحيف على الجانب الرمزي في شخصية عشثروت قد ترمى إليها من غرام الشاعر بالتصوير الجسدي ، وفتنته بالذائد الحسية ، كما يبدو من ديوانه الغنائي « سوار الياسمين » . . ولا ريب في أن الشاعر الغنائي يواجه اختباراً قاسياً في مثل هذا الشعر الموضوعي ، فهما كان حذراً فان بعضاً من نوازع نفسه ، ورغبات ذاته ، التي تعود أن يعبر عنها بحرية وطلاقة في قصائده الغنائية تتساقط في جوانب العمل الموضوعي ، وبخاصة في تصوير النماذج العاطفية ، كما حدث هنا في هذه المطولة ، مما قد يخل بالخط العام للشخصية الفنية . . بدرجة قد لا توفر لها أن تكون معادلاً موضوعياً Objective Correlative — على حد قول اليوت — للأفكار والمشاعر التي تعبر عنها .

ولم يستطع الشاعر — كما استطاعت الأسطورة — أن يمزج بين شخصية « عشروت » ، وتشوفها إلى الحب ، وبين عناء الأرض الجرداء وانتظارها مواسم الخصب ، فتحدث عن الحبيبة وعن الأرض في خطين متوازيين .
 بينما استطاعت الأسطورة أن تصهر هذه الخطين في تيار كلي موحد . وأن تجعل عشروت تجسيدا حيا لضرعة الأرض ، وتوقعها إلى الخصب والحياة . .
 كما لم يستطع الشاعر أن يستلهم الجوانب التأملية في الأسطورة . وأن يتحدث — غير قليل — عن فلسفة الموت والحياة . وعلاقة الإنسان بالكون .
 وتقطع الأمراس الإنسانية دون الخلود . .

ومن الممكن في تقويم أخير لهذا العمل الفني أن نقول إن الماضي الغنائى للشاعر حين يتخيل الصور الموحية ، والتعبيرات الشائقة . . قصر به عن البناء الدرامى لشخصيات المطولة ، وعن استغلال مواقف الصراع في تطور الأسطورة .

خاتمة

آن لهذه الدراسة أن تجمل منجزاتها بعد أن أوفت على الغاية - فيما تحسب - بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة . .

لقد بدأت باستخلاص مفهوم واضح للأسطورة ، موثقة صلتها بالمادة التراثية ، وفي هذا وصل بها إلى منابعها البكر . حيث كانت - كما هو معروف - الجزء الناطق في الطقوس الدينية الأولى . . .

ثم - في الفصل الأول - عرضت بإيجاز لوجهات النظر المختلفة في الأسطورة ، من الوجهة التاريخية والنفسية والاجتماعية والجمالية . . وركزت على الخصائص التعبيرية في الأسطورة لتوضح الوشائج العميقة التي تصلها بعالم الشعر . . ثم وضحت أسباب عودة الشعراء إلى الأسطورة في عصر الصناعة والعلم . .

وفي الفصل الثاني . . عرضنا لاستخدام الأسطورة في الشعر العربي القديم ، انطلاقاً من الوحدة العميقة - عبر التاريخ - للشعر العربي . . وناقشنا كل القضايا التي تنفي وجود الأساطير عند العرب ، وتتهم عقليتهم . . ونحسب أن هذا الفصل سيكون نقطة انطلاق جديدة في دراسة شعرنا القديم ، وبخاصة في تراثه الجاهلي . . لأن هذا الفصل قد وضع جوانب القصور في النظرة إلى الأمة العربية . . وأبان أنها جزء حي متفاعل مع كل حضارات المنطقة . . وأن شعرها يشف عن عقائد وأساطير هذه الحضارات . . ثم وقف بنا هذا الفصل عند ظاهرة الإشارات الأسطورية التي ما زلنا نلمحها في هذا

الشعر . . الذى لا يمثل كل عبقرية الأمة فى الجاهلية . . بل يمثل فترة فحسب من فترات تاريخها قد تكون أكثر هذه الفترات انكماشاً ، وبعداً عن التعبير الحر عن الروح العربية لأسباب وعوامل ، وضعناها ، مستندين إلى الوثائق العلمية ، والحفريات الأثرية ، وطبيعة الحياة فى منطقة هى ملتقى الحضارات الكبرى فى العالم القديم .

وفى الفصل الثالث انتقلنا إلى دراسة مصادر الأسطورة فى شعرنا المعاصر . وهى - فيما أحسب - أولى الدراسات التى تمتد بهذه الظاهرة إلى جذورها فى الأساطير وفى الأدب الشعبى وفى التاريخ والكتب المقدسة . . مبينين خصائص كل مصدر من هذه المصادر ، وقيمتها الفنية ، ومدى استفادة شعرنا المعاصر منه . .

وكان الفصل الرابع معرضاً للمؤثرات الأجنبية فى استخدام شعرنا المعاصر للأسطورة . . من تأثير لافونتين فى شوقى ، والرومانتيكية فى مدارس التجديد قبل الحرب العالمية الثانية ، والرمزية فى سعيد عقل ، واليوت فى حركة الشعر الحر . وقد توسعنا فى دراسة اليوت بصفة خاصة . . لأنه يعتبر الأب الشرعى لكثير من اتجاهات رواد مدرسة الشعر الحر ، فى الإبداع الشعرى وفى النقد الأدبى معاً . . ولأن المؤثرات الأخرى سبق أن عرضت لها دراساتنا الأدبية .

أما الفصول الثلاثة الأخيرة فقد كانت مجالاً للتطبيق الواسع فى شعرنا المعاصر . . بأشكاله المختلفة . . قصيدة ومسرحية ومطولة . . وبكل ظواهر الأسطورة عند كافة الشعراء المعاصرين منذ مدرسة الإحياء حتى أحدث مدارسنا التجديدية التى تعايشنا اليوم (مدرسة الشعر الحر) . . وقد اعتمدت

الدراسة على صفوة النتاج الأدبي . . لأنه الجدير حقاً بالتتبع والتحليل . .

وفى تلمس دلائل توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة . . تدرجنا مع الظاهرة من مجرد وجودها كإشارة تتحرك فى مستوى معنوى واحد إلى تكاثفها كرمز شعري يستثير الجلم من الدلالات الفكرية والشعورية ، واللاشعورية أحياناً . ثم تصاعد الرمز إلى درجة النموذج الأسطوري الذى يبر عن نزعة قومية . ويعتبر ممثلاً لمرحلة اجتماعية متميزة . . وقد كان تقسيم الظاهرة إلى إشارة ورمز ونموذج وتحديد مفهوم نقدي لكل مصطلح ، من أشق مراحل الرحلة . . حيث استوجب معاودة طويلة ، وتأملاً متأنياً لكل النصوص الأدبية التى استخدمت الأسطورة . عبر عشرات الدواوين لشعراء مختلفي المذاهب والاتجاهات . . وحين نقدم اليوم للقارئ هذه المصطلحات النقدية جاهزة دون أن تشي بمتابعب الطريق التى أوصلتنا إليها . . نحمد السرى . . حين نجد معالم طريق واضحة أمام الدارسين . . بعد أن كانوا يتجولون فيما يشبه الغابة العذراء . . وبعد أن كانوا عرضة للحيرة والشتات . . وليس من سبيل إلى إنجاز ما انتهينا إليه من دراسة هذه الظواهر فى القصيدة المعاصرة لأنها كانت مرتبطة بالتحليل والتقييم للنصوص الأدبية ذاتها . . التى نعتبرها مصدر كل تقنين أدبي حق . . فن الشعر تنبع هذه الصوى ، وإليه تعود . . فاذا ما أردنا معرفة جليلة بها . فلنعد إليها من خلال النصوص الشعرية التى عرضناها عرضاً تحليلياً مفصلاً ، على أساس أشرنا إليه فى المقدمة ، يرتبط بقيم النص الذاتية ، وعلاقاتها الخاصة ، ولا تمل عليه معارفنا عن الدراسات النفسية والاجتماعية . . وفى ذلك دعوة إلى منهج فى نود أن يتأصل وجوده فى دراستنا الأدبية المعاصرة ، التى تشكو تخمة فى المعلومات النفسية والاجتماعية والتاريخية فى دراسة النصوص . .

وفي الفصل الخاص بالمرحيات عرضنا لسبع مسرحيات تمثل أجود النتائج الفنية لشعراء من مختلف المدارس . . مدرسة الإحياء وامتداداتها (شوقي وعزيز أباظة) والمدارس المتأثرة بالرومانتيكية (على محمود طه) والمتأثرة بالرمزية (سعيد عقل) . . ومن خلال التحليل والمقارنة بين منجزات العمل الفني والمادة التراثية عرضنا لجملة القضايا التي تثار في حقولنا الأدبي ، وغرسنا مجموعة من المفاهيم التي تعمق معنى الاستفادة من التراث في مسرحياتنا الشعرية . .

وهذا ما فعلناه في الفصل الأخير الخاص بالمطولة الشعرية . بعد أن وصلنا هذا المصطلح بترائنا النقدي . . فقد اخترنا مجموعة من المطولات ، تمثل اتجاهات مختلفة وعرضناها للتحليل الموضوعي . . مارين بمناقشة كثير من وجهات نظر النقاد السابقين . .

ونظن أن هذه الفصول التطبيقية تشف عن وجهة نظر مستقلة في تناول « النص الأدبي » وتبين عن استقلال فني وصلنا إليه عبر ممارستنا للإبداع الشعري وللدراسة الأدبية مدى سنوات طويلة . وعبر عكوف مخلص للعلم جعلناه طابع حياتنا . وعبر إخلاص للحقيقة ظل نصيبنا الذي نزهو به من الوجود . .

وأياً كان حظنا من التوفيق . . فان عزاءنا الوحيد أننا أخلصنا الجهد . ولم نتوان عن بذل قصارى ما نستطيع . .

وبعد فما تزال دراسة الأسطورة في شعرنا في حاجة إلى دراسات كثيرة ومتشعبة . . كما أشرنا عبر دراستنا أكثر من مرة . . فشعرنا الجاهلي لم يدرس بصورة موضوعية مرضية حتى الآن : تربطه بالماضي الحضاري العربي ،

وتؤمن به جهداً روحياً عميقاً . . يتصل بأعمق مكونات الأمة . . وفي هذا
أبنا نوع الدراسات الشاقة التي تنتظر الكثير من الجهود المخلصة . . ؛ إن
استخدام الأسطورة في شعرنا المعاصر وقد وقفنا به عند حدود رواد مدرسة
الشعر الحر . . ما زال مستمرّاً في الجيل التالي لهم . وفي نتاج الشبان المعاصرين
في كافة أنحاء الوطن العربي . . وهذا مجال خصب للدراسة ما زال في
انتظار من يواصل المسير . .

وربما نكون قد أغفلنا — غير عامدين — ظاهرة فريدة . أو نصاً أدبياً
جديراً بالاهتمام . ولا ريب أن متابعة الدرس لهذه القضية سوف يتيح أكبر
قادر من الوضوح ، ومن القرب من صدق التحليل والمقارنة . .
والله الموفق .

المصادر والمراجع

- ١ - أباريق مهشمة - عبد الوهاب البياتي .
- ٢ - إبليس - العقاد .
- ٣ - ابن الرومي - العقاد .
- ٤ - أبو شادي . د. كمال نشأت .
- ٥ - أجاممزين - أسخيلوس - ترجمة وتقديم د. لويس عوض .
- ٦ - أحلام الفارس القديم - صلاح عبد الصبور .
- ٧ - الأخبار الطوال - الدينوري .
- ٨ - الأدب الإنجليزي - بول دوتان .
- ٩ - الأدب وفنونه - د. محمد مندور .
- ١٠ - أدونيس وعشروت - نؤاد الحشن .
- ١١ - الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي . د. علي عبد الواحد وفي .
- ١٢ - الأرواح الخائفة - نسيب عريضة .
- ١٣ - أرواح وأشباح - علي محمود طه .
- ١٤ - أزهار وأساطير - بدر شاكر السياب .
- ١٥ - الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة - د. مصطفى سريفي .
- ١٦ - الأساطير - د. أحمد كمال زكي .
- ١٧ - الأساطير العربية قبل الإسلام - د. محمد عبد المعيد خان .
- ١٨ - الأساطير في بلاد ما بين النهرين - صمويل هنري هوك .

- ١٩ - الأسطورة اليونانية - فؤاد جرجى بربارة .
وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٩ .
- ٢٠ - الأشجار تموت واقفة - معين بسيسو .
- ٢١ - أشعار فى المنفى - عبد الوهاب البياتى .
- ٢٢ - أضواء على السير الشعبية - فاروق خورشيد .
- ٢٣ - أعاصير مغرب - العقاد .
- ٢٤ - أغاريد السحر - على الجندى .
- ٢٥ - الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني .
- ٢٦ - أغانى الحياة - أبو القاسم الشابي . ط أولى .
- ٢٧ - أغنية الرياح الأربع - على محمود طه .
- ٢٨ - أفاعى الفردوس - إلياس أبو شبكة .
- ٢٩ - إقبال وشناسيل ابنة الجلبى - بدر شاكر السياب .
- ٣٠ - أقول لكم - صلاح عبد الصبور .
- ٣١ - إلى الأبد - إلياس أبو شبكة .
- ٣٢ - الألحان - إلياس أبو شبكة .
- ٣٣ - ألف ليلة وليلة - ط أحمد فتوح الكتبى - ميدان الأزهر .
- ٣٤ - ألف ليلة وليلة - د. سهير القلماوى .
- ٣٥ - البوت - د. فائق مئى .
- ٣٦ - الإلياذة - درينى خشبة .
- ٣٧ - إلياذة هوميروس - معربة نظما - سليمان البستاني .
- ٣٨ - أندين - فوكيه - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى .
- ٣٩ - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب .

- ٤٠ - أوديب وأخناتون - إيمانويل فليكوفسكى - ترجمة فاروق فريد .
- ٤١ - الأوديسة - دريني خشبة .
- ٤٢ - إيزيس وأوزيريس - بلوتارخوس - ترجمة : د. حسن صبحي بكري - الألف كتاب .
- ٤٣ - بحر الصمت - ملك عبد العزيز .
- ٤٤ - بحوث في العالم العربي - د. يوسف أبو الحجاج .
- ٤٥ - « بدر شاكر السياب » - دراسة في حياته وشعره . د. إحسان عباس .
- ٤٦ - بروميثيوس طليقاً . شلى - ترجمة : د. لويس عوض .
- ٤٧ - البطل في الأدب والأساطير - د. شكري محمد عياد .
- ٤٨ - باقة نور - عبده بدوى .
- ٤٩ - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - أمل دنقل .
- ٥٠ - بول إيلوار - لويس باروث وجان مارسيناك - ترجمة : فؤاد حداد .
- ٥١ - بيادر الجوع - خليل حاوى .
- ٥٢ - تجربتي الشعرية - البياتي .
- ٥٣ - التجديد في شعر المهجر - أنس داود .
- ٥٤ - التراخيديا الإنسانية - نجيب سرور .
- ٥٥ - تاريخ الحضارة المليزية - أرنولد توينبي - ترجمة : رمزي عبده جرجس .
- ٥٦ - تاريخ العرب قبل الإسلام في ثمانية أجزاء - د. جواد على .

- ٥٧- تاريخ الفكر الاجتماعى والمدارس الاجتماعية د. حسن سعفران ؛
 ٥٨- ت. س. اليوت - الشاعر الناقد ف. أ. مائيسن - ترجمة :
 ذ. إحسان عباس .

٥٩- تطور الأدب الحديث فى مصر - د. أحمد هيكمل .

٦٠- التوراة : عرض وتحليل د. فؤاد حسنين .

٦١- جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - عبد العزيز الماسوق .

٦٢- الحب والموت - عبده بدوى .

٦٣- حبيبتى والمدينة الحزينة - أنس داود .

٦٤- حديث السندباد القديم - د. حسين فوزى .

٦٥- حضارة بابل وآشور - جوستاف أربون - ترجمة : محمد دخيرت

٦٦- الحكاية الخرافية - فريدريش فون ديرلاين - ترجمة : د.

نبيلة إبراهيم .

٦٧- الحياة العربية من الشعر الجاهلى - د. أحمد الخوفى .

٦٨- حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور .

٦٩- الحيوان - الجاحظ .

٧٠- خريف الفكر اليونانى - د. عبد الرحمن بدوى .

٧١- دراسة الأدب العربى - د. مصطفى ناصف .

٧٢- الندراما الإغريقية - د. إبراهيم سكر .

٧٣- دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر

د. محمد غنيدى هلال .

- ٧٤ - دور الكلمة في اللغة - س . أولمان - ترجمة : د. كمال بشر .
- ٧٥ - دول انعرب وعطاء الإسلام - أحمد شوقي .
- ٧٦ - ديوان أبي تمام - شرح الخطيب التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام .
- ٧٧ - ديوان البارودي .
- ٧٨ - ديوان الخليل - خليل مطران .
- ٧٩ - ديوان عبد الرحمن شكرى .
- ٨٠ - ديوان العقاد .
- ٨١ - ديوان عماد .
- ٨٢ - ديوان المازنى .
- ٨٣ - الدين واجتمع . د. حسن شحاته سقاف .
- ٨٤ - الديانة اليونانية القديمة - ه. ج. روز - ترجمة : رمزي عبده جرجس
- ٨٥ - الذى يأتى ولا يأتى - عبد الوهاب البياتى - الآداب . بيروت سنة ١٩٦١ .
- ٨٦ - ربيع الفكر اليونانى - د. عبد الرحمن بدوى .
- ٨٧ - الرحلة الثامنة - جبرا إبراهيم جبرا .
- ٨٨ - الرمزية في الأدب العربى - د. درويش الجندى .
- ٨٩ - الرمزية والأدب العربى الحديث - أنطون غطاس كرم .
- ٩٠ - الرومانتيكية - د. محمد غنيمى هلال .
- ٩١ - روميو وجوليت . شكسبير - ترجمة : د. مونس طه حسين .
- ٩٢ - سأم - صلاح لبكى .

- ٩٣ - سفر الفقر والثورة - عبد الوهاب البياتي .
- ٩٤ - زهر وخر - علي محمود طه .
- ٩٥ - السيرة النبوية - ابن كثير .
- ٩٦ - شظايا ورماد - نازك الملائكة .
- ٩٧ - شعراء مصر ويثناهم في الجيل الماضي - انعقاد .
- ٩٨ - شعراء المدرسة الحديثة - م. ل. روزنتال - ترجمة : جميل الحسيني .
- ٩٩ - الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل .
- ١٠٠ - شعر علي محمود طه - نازك الملائكة .
- ١٠١ - الشعر والشعراء - ابن قتيبة - تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر .
- ١٠٢ - الشعر العربي الحديث - جليل كمال الدين .
- ١٠٣ - الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه - اليزابيث دور - ترجمة : د. محمد إبراهيم الشوش .
- ١٠٤ - الشعر المصري بعد شوقي - د. محمد مندور - في ثلاث حلقات .
- ١٠٥ - الشفق الباكي - أحمد زكي أبو شادي .
- ١٠٦ - الشوق العائد - علي محمود طه .
- ١٠٧ - الشوقيات : أحمد شوقي .
- ١٠٨ - شهباز - عزيز أباظه .
- ١٠٩ - الشاهنامة - أبو القاسم الفردوسي - ترجمة : الفتح بن علي البنداري ط دار الكتب المصرية مقدمة د. عبد الوهاب عزام .
- ١١٠ - شياطين الشعراء - د. عبد الرازق حميدة .

- ١١١ - الطوفان والمدينة السمراء - كامل أيوب .
- ١١٢ - عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث - د. إحسان عباس
- ١١٣ - عشرون قصيدة من برلين - عبد الوهاب البياتي .
- ١١٤ - عاشقة الليل - نازك الملائكة .
- ١١٥ - عصر الأساطير - توماس بلفينش - ترجمة: رشدي المسيسي .
- ١١٦ - العصر الجاهلي - د. شوقي ضيف .
- ١١٧ - عقدة أوديب - باتريك ملاهي - ترجمة : جميل سعيد .
- ١١٨ - علي محمود طه . شعر ودراسة سهيل أيوب .
- ١١٩ - علي هامش التاريخ المصري القديم - عبد القادر حمزة .
- ١٢٠ - العمدة في صناعة الشعر ونقده - لأبي علي الحسن ابن رشيق
القيرواني .
- ١٢١ - عنبرة - أحمد شوقي .
- ١٢٢ - فجر الإسلام - أحمد أمين .
- ١٢٣ - فجر الضمير - جيمس هنري برستد - ترجمة: د. سليم حسن
- ١٢٤ - فلسفة تاريخ الفن - آرنولد هوسر - ترجمة : رمزي عبده
جرجس .
- ١٢٥ - الفلكلور ماهو - فوزي العنتيل .
- ١٢٦ - في الأدب الجاهلي - د. طه حسين .
- ١٢٧ - في الأدب الحديث - عمر الدسوقي .
- ١٢٨ - فن الشعر - أرسطو طاليس - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي .
- ط ١٩٥٣ .

- ١٢٩ - فن الشعر - هوراس . ترجمة د. لويس عوض .
- ١٣٠ - فى طريق الميثولوجيا عند العرب - محمود سليم الحوت .
- ١٣١ - فى العاصفة - كيلافى حسن سند .
- ١٣٢ - فى نقد الشعر - د. محمود الربيعى .
- ١٣٣ - قبلما تستقط الأمطار - كيلافى حسن سند .
- ١٣٤ - قد موسى - سعيد عقل .
- ١٣٥ - قرارة الموجة - نازك الملائكة .
- ١٣٦ - قصص الحيوان فى الأدب العربى - د. عبد الرازق حميدة .
- ١٣٧ - قصصنا الشعبى - د. فؤاد حسنين .
- ١٣٨ - قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر - د. عز الدين إسماعيل ط ٢ .
- ١٣٩ - قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة .
- ١٤٠ - قلبي وغازلة الثوب الأزرق - محمد إبراهيم أبو سنة .
- ١٤١ - قال المساء - ملك عبد العزيز .
- ١٤٢ - قهيز - أحمد شرقى .
- ١٤٣ - الكتاب المقدس - العهد القديم - العهد الجديد - جمعيات الكتاب المقدس المتحدة ١٩٤٦ .
- ١٤٤ - كلمات غضبي - عبده بدوى .
- ١٤٥ - كليلة ودمنة - ط وزارة المعارف العمومية ١٩٢٨ .
- ١٤٦ - كولردج - د. محمد مصطفى بدوى .
- ١٤٧ - الكوميديا الإلهية - دانتي أليجييري - ترجمة : حسن عثمان .
- ١٤٨ - لزوم ما لا يلزم - أبو العلاء المعرى - شرح وتحقيق إبراهيم الإيبارى - ج أول ط وزارة التربية ١٩٥٩ .

- ١٤٩ - لغة الشعر بين جيلين د. إبراهيم السامرائي - دار الثقافة - بيروت
- ١٥٠ - مأساة العلاج - صلاح عبد الصبور .
- ١٥١ - المجد للأطفال والزيتون - عبد الوهاب البياتي .
- ١٥٢ - مجنون ليل - أحمد شوقي .
- ١٥٣ - محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي - سجمند فرويد ترجمة : د. أحمد عزت راجح .
- ١٥٤ - مروج الذهب - المسعودي - مطبعة بولاق ١٢٨٣ هـ .
- ١٥٥ - مختارات - عمر أبو ريشة .
- ١٥٦ - المسرح المصري القديم - أتيين دريوتون - ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة .
- ١٥٧ - المسرحية ط ٣ - عمر الدسوقي .
- ١٥٨ - مسرحيات عزيز أباطة - د. محمد مندور .
- ١٥٩ - مسرح الشعر - مجموعة مسرحيات عزيز أباطة .
- ١٦٠ - مشكلة المعنى في النقد الحديث - د. مصطفى ناصف .
- ١٦١ - مصادر الشعر الجاهلي - د. ناصر الدين الأسد .
- ١٦٢ - مصرع كليوباترا - أحمد شوقي .
- ١٦٣ - م. ع الهمشري - صالح جودت .
- ١٦٤ - المعبد الغريق - بدر شاكر السياب .
- ١٦٥ - معلقات العرب - د. بدوى طبانه .
- ١٦٦ - ما قبل الفلسفة . - مجموعة من الباحثين - ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا .

١٦٧ - مقال في الإنسان . أرنست كاسيرر - ترجمة : د. إحسان عباس

١٦٨ - ملائكة وشياطين - عبد الوهاب البياتي .

١٦٩ - ملاحظات حول تعريف الثقافة - ت. س. اليوت - ترجمة : د. شكرى محمد عياد .

١٧٠ - منزل الألقان - بدر شاكر السياب .

١٧١ - الموت في الحياة - عبد الوهاب البياتي .

١٧٢ - موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس ط أولى .

١٧٣ - النابغة الذبياني - عمر الدسوقي .

١٧٤ - النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال ١٩٦٤ .

١٧٥ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ستانلى هايمن .

١٧٦ - النقد الموضوعى - سمير سرحان .

١٧٧ - النار والكلمات - عبد الوهاب البياتي .

١٧٨ - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة . د. محمد غنيمي هلال .

١٧٩ - نهر الرماد - خليل جبران .

١٨٠ - النيل - حياة نهر - إميل لودفيغ - ترجمة : عادل زعيتر .

١٨١ - الناي والريح - خليل حاوى .

١٨٢ - ورقة الآس - أحمد شوقي .

١٨٣ - هوميروس - شاعر الخلود - د. صقر خفاجي .

١٨٤ - الينبوع - أحمد زكى أبو شادى ١٩٣٤ .

١٨٥ - اليواقيت - خالد الجرنوسى ١٩٥٤ .

* * *

ومن أهم الدوريات التى رجعنا إلى عشرات الأبحاث بها : الآداب
البيروتية والمجلة القاهرية . . وقد أشرنا إلى كل فى موضعه كما أشرنا إلى
المراجع الأجنبية فى مظانها .

المحتوى

١٠ - ٧

المقدمة

ضرورة البحث ، منهجه ، مصادره ..

١٦ - ١١ : فى البحث عن مصطلح نقدى للأسطورة

التمهيد

الشعر تجربة روحية - العودة إلى
الأسطورة - الشاعر المعاصر لا يبتكر
أسطورة - الحديث عن المنهج
الأسطوري - رمزية لغة الشعر -
اللغة والخيال فى الشعر وفى الأسطورة
- الأسطورة كمادة تراثية - صلة
الأعمال الشعرية بالأساطير على مدى
التاريخ - استمرار القصيدة الغنائية -
عناصر أسطورية فى الشعر الغنائى .

١٧ - ٤٤

: الأسطورة والشعر

المفصل الأول

تعريف الأسطورة - خصائص
الأسطورة - الأسطورة والرؤية
الشعرية - الأسطورة والحكاية الشعبية
- تفسير الأسطورة - الأصل التاريخي
من الوجهة النفسية - فرويد - يونج -
- رانك - فرم - من الوجهة التعبيرية
- من الوجهة العقيدية - تصنيف آخر

لتوماس بوليفتش — من الوجهة الجمالية
— عالم الأسطورة وعالم الشعر .

الفصل الثاني

: سوابق الظاهرة في شعرنا العربي القديم ٤٥ — ٨٨

(١٩١٨)

هل لدى العرب أساطير — يثبت العرب
المختلفة ، وحضاراتهم المتنوعة — هل
خلا الشعر الجاهلي الذي بين أيدينا من
الأساطير — انهيار الحضارات العربية
من الأساطير — انهيار الحضارات العربية
— تراجع العرب إلى قلب الجزيرة
« مكة » — اللغة الاصطلاحية — الإسلام
حاجتنا إلى المعاجم — انحطاط عبادة
الأوثان — المسيحية واليهودية والحنفاء —
أهل مكة والتوحيد — بواعث وجود
الأساطير عند العرب — قيام حضارات
زراعية — الكتابة والدين والعمارة —
— شعائر وطقوس — عالم الجن — تقبل
العقلية العربية للأساطير — دلالة السير
الشعبية والإسهام في ألف ليلة وليلة —
إشارات أسطورية في الشعر الجاهلي —
نسج العرب في العصور التالية على
منواله — بشار — أبو نواس — ابن
الرومي — المتنبي — أبو تمام — أبو العلاء
— تقييم لاستخدام الأسطورة في شعرنا

(١٩١٨)

القديم — الوقوف عند مرحلة الإشارة
 — الإشارة والرمز — صياغة الأسطورة
 — توظيف الأسطورة في بناء القصيدة .

الفصل الثالث : مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ٨٩ - ١٥٥

تمهيد : الأساطير — الحكايات
 — الشعبية — التاريخية والكتب المقدسة —
 النظرة الفنية والنظرة الوثائقية والعقيدية ..
 ١ - الأساطير : الحضارة الإنسانية —
 أصل واحد — أصول متعددة — الوطن
 — العربي والحضارات القديمة — بقاء
 الأساطير اليونانية — الأدب اليوناني —
 صلة المسيحية بالتراث الأوربي — بداية
 الفلسفة والفن — الوحدة والتنوع في
 الأساطير الأولى — إثراؤها للتجارب
 الفنية — هيلن بين هومير ويوريبلز —
 حاجة الفنان إلى تأمل الدلالات العامة —
 أسطورة الصراع بين الازدهار والجذب
 — إيزيس وأوزوريس — عشتار وتموز
 ملحمة جلجامش — أثر البيئة في النظرة
 إلى الحياة والكون من خلال الأساطير
 — الإلياذة — الأوديسة — نقل
 الإلياذة إلى لغتنا العربية — سليمان
 البستاني — تشويه الأصل الهوميروسي

للإلياذة - دريني خشبة - تأثر هو ميروس
 بالحضارة وبالأدب المصري القديم .
 ٢ - الحكايات الشعبية : استفادة الشعر
 من تراثنا الشعبي - القباني - علي نور -
 محمد عبد المطلب .

(أ) كليلة ودمنة : حكايات الحيوان
 أقدم الحكايات الشعبية - صلات
 الإنسان بالحيوان قديمة - القصص
 العربية القديمة عن الحيوان - ضرب
 القرآن المثل بالحيوان - نظم كليلة
 ودمنة - محمد عثمان جلال - شوقي .

(ب) ألف ليلة وليلة : جهد العقلية
 العربية - دراسة الدكتورة سهير القلاوى
 - صياغات معاصرة مختلفة -
 - التفات المسرحيين المعاصرين إليها -
 تقصير الشعر في استلهاها - مثل من
 شكسبير - بريخت - الفجوة التي حدثت
 في حياتنا العربية بين الآداب الرسمية
 والشعبية - شخصية شهریار - شهر زاد
 - جلسات للعلاج النفسى - التشويق
 الفنى - عوالم ألف ليلة وليلة - السندباد
 كرمز شعري . . .

- ٣٠ - للتاريخ والكتب المقدسة : الحقيقة
 للتاريخية والفن - قصيدة النيل لشوقي
 - دول العرب وعظماء الإسلام - مصرع
 كليوباترا - الهزيمة النبوية - عرض
 التاريخ وعرض الدلالة التاريخية في الفن
 - التوراة والإنجيل - التوراة والفن -
 التوراة في نظر الأوربيين - تأثير
 العبرانيين بالحضارات السابقة - تأثيرهم
 بالتراث المصري القديم - التوراة
 موسوعة تاريخية - الأسفار الشعرية -
 المزامير الجامعة - نشيد الإنشاد -
 سليمان - النزعة الحسية في الأناشيد -
 النزعة البدوية - نماذج بشرية في التوراة
 . . الإنجيل - كلمات المسيح بمواقفه
 شخصيته - قصور استفادتنا من التوراة
 ومن الإنجيل . . .

الفصل الرابع

١. المؤثرات الأجنبية في استخدام الأسطورة

١٥٧ - ٢١١

٢. في الشعر العربي المعاصر .

٣. تمهيد : بين الإحياء والتجديد لإحياء

٤. التراث - تطوير التراث - محاولة

٥. الخروج على التراث - المؤثرات الأجنبية

٦. الإقونتين - شوقي - التأثير الرومانتيكي

٧. في مدارس التجديد قبل الحرب العالمية

الثانية : الديوان ، أبولو ، المهجر ،
 أهم الآثار الرومانتيكية التي استخدمت
 الأساطير - بروميشيوس طليقاً لشل -
 الرمزية - سعيد عقل - اليوت -
 مدرسة الشعر الحر - تأثير اليوت في
 غير جيله من الشعراء - اليوت
 في نظر العقاد وأبي حديد - العقاد
 واليوت مبادئ كل منهما النقدية -
 تأثير اليوت بوحدة الثقافة الأوروبية -
 دانتي - الميتافيزيقيون - دن - الرمزيون
 - بودلير - أثر معاصري اليوت في
 نقده وشعره - نقد اليوت - المعادل
 الموضوعي - الصلة بالتراث - مظاهر
 تأثير شعرائنا باليوت .

توظيف الأسطورة في بناء القصيدة ٢١٣ - ٢٦٠ : الفصل الخامس

تمهيد : ١ - الشعر والخصائص التعبيرية
 للأسطورة - تجسيد ظواهر الطبيعة
 وإفاضة الحياة الإنسانية عليها - الجو
 الأسطوري - الشخصية الأسطورية
 - ظاهرة تأليه الإنسان - التأليه اللغوي
 والتأليه الأسطوري - خصائص المعجم
 الأسطوري - مالك عبد العزيز والتعبير
 عن النزوع من خلال عطش الأرض .

٢- المدارس الشعرية واستخدام
الأساطير - الإشارة - الرمز - النموذج
- الحكاية . .

(أ) الإشارة : التراث الشعري ومدرسة
الإحياء - إشارات أسطورية عامة في
مدرسة الإحياء - تسلل الإشارات
اليونانية على حذر - مدرسة الديوان -
أبولو - الإشارات في مدرسة الشعر
الحر - اتساع مصادرها - قصور
وظيفة الإشارة عن الصورة الشعرية -
أخطر ظواهرها - اقتحام جو القصيدة
- الغربة عن النسيج الشعري - حشدها
- نماذج موفقة لاستخدام الإشارة -
خليل حاوي - السياب - الانصهار في
نسيج القصيدة وفي مبناها الكلي . . .
الاتجاه نحو الرموز الأسطورية - الغاية
منه

(ب) الرمز : تقسيم الظاهرة لتبسيط
دراستها - الشعراء الرواد - صلاح
عبد الصبور - السياب - خليل حاوي
- البياضي - وجهة نظر كل منهم في
استخدام الأسطورة - الاتصال بين

بعض الرموز - السندباد وأوديسيوس -
 تموز والمسيح - صلة بعض الرموز
 بالتطور الاجتماعي العام - عيسى بين
 مرحلتين - صيغة الصلب - قصائد عن
 الصلب - الأساطير لدى خليل حاوي
 ولغته الشعرية - العودة للغة الأولى
 للإنسان - السندباد شارة تجربته الشعرية
 - نهر الرماد - الناي والريح - بيادر
 الجوع - مراحل ثلاث مرت بالنفسية
 العربية - تحليل لقصيدته « البحار
 والدرويش » - السياب والإيقاع الأساسي
 في أساطير الحضارات الزراعية الأولى
 - التوحيد بين شخصيات الشاعر وتموز
 والمسيح - أخصب مراحل الشعرية -
 الموت - محاولاته داخل الأسطورة -
 تحطيم الهيكل المتوارث ، والتغيير -
 بالحذف أو الإضافة أو الاستبدال في
 بعض مكوناتها - هل ثمة إنكار للبعث
 في شعره - المسيح بعد الصلب - البعث
 بالتضحية - تنوع تعبيره بالأسطورة -
 أسطورة تموز تؤرخ لفنه - مراحل
 ثلاث في حياته لاستخدام الأسطورة -
 خصائص كل مرحلة ورموزها -
 السندباد وأيوب وإرم - البياق : رأينا

٢٧٥

فى المستوى الفنى لدواوينه الستة الأولى

— المسيح ويهوذا فى قصيدة مرفقة —

صلاح عبد الصبور — إشارات أسطورية

قليلة — اتصال رموزه الفنية بقناع

السندباد . .

(ج) النموذج : النموذج الفنى ودلالته

على العصر — نماذج شكسبيرية —

« فاوست » مارلو ودلالته على نزعة

عصر النهضة — « فاوست » جوته

ودلالته على النزعة الرومانىكية —

السندباد ودلالته الاجتماعية — نماذج

أخرى لدى صلاح والبياتى .

١ — السندباد : فى ألف ليلة — فى

الأدب المصرى المعاصر — فى شعر

صلاح وفى شعر خليل حاوى .

٢ — بشر الصوفى عند صلاح .

٣ — الحلاج لدى البياتى .

٤ — أبو العلاء .

(د) الحكاية : حكايات الحيوان :

شوقى — من الأدب الشعبى : مطران

من الكتاب المقدس : إلياس أبو شبكة

— من الأساطير : أحمد زكى أبو شادى

ترجمة الأساطير وتعريبها .

(٥) ظواهر ثانوية : إختفاء النظر
الأسطوري — البناء .

الفصل السادس : الأسطورة في المسرحية الشعرية ٣٩٩ — ٤٦٠

- صلة الأسطورة بالدراما — نظرة عامة
على مسرحياتنا الشعرية . .
١ — مجنون ليلي : المادة الأسطورية —
عرض المسرحية — نقد وتحليل .
٢ — عنتره : في التاريخ وفي السيرة
الشعبية — عرض وتحليل .
٣ — قيس ولبنى : المادة الأسطورية —
مسرحية شوقي — عرض وتحليل
لجوانب الأصالة والقصور . .
٤ — شهریار : تحليل ونقد .
٥ — أغنية الرياح الأربع لعلی محمودطه
هل هي مسرحية — المادة الأسطورية
عرض وتحليل .
قدموس لسعيد عقل .
المادة الأسطورية : عرض وتحليل .

الفصل السابع : الأسطورة في المطولة الشعرية ٤٦١ — ٥٢٢

- صلة مصطلح « البطولة » بالتراث
التقدي — مدلولها في الشعر المعاصر —
تحليل ونقد لمطولات : نبرون لمطران
— المحمدية لسعيد عقل : أرواح وأشباح

لعللى محمود طه - أدونيس وعشرون
لفؤاد الحسن .

خاتمة : حصاد البحث . جوانب
تستحق مزيداً من الدراسة ٥٢٣ - ٥٢٨
المصادر والمراجع : ٥٢٩ - ٥٤٠

* * *

اعتذار :

نعتذر عن بعض الأخطاء المطبعية التي سوف يتداركها القارىء
الخصيف ، ونشير إلى الخطأ الذي ورد فى ص ١٧٧ سطر ٣ وصحته :

The Golden treasury

يصدر قريباً للمؤلف

في المشرح الشعري

في الشعر العربي المعاصر

عندما يورق الشجر

شعر

مع دراسة للأستاذ الدكتور عبد الحكيم بليغ

شعر

وجوه الغربة

تم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية تحت رقم ٤.٩٥ لسنة ١٩٧٥

دار الجيل للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة - النجالة

تليفون ٩٠٢٢٩٦

للمؤلف

●● عن الهيئة العامة للكتاب

- ☐ التجديد في شعر المهجر
- ☐ الطبيعة في شعر المهجر
- ☐ عبد الرحمن شكرى .. نظرات في شعره
- ☐ حبيبتي والمدينة الحزينة (شعر)
- ☐ بقايا عير (شعر)

●● عن مكتبة عين شمس

- ☐ الأسطورة في الشعر العربى الحديث
- ☐ الرؤية الداخلية في الشعر الحديث
- ☐ دراسات نقدية في الادب الحديث والتراث العربى